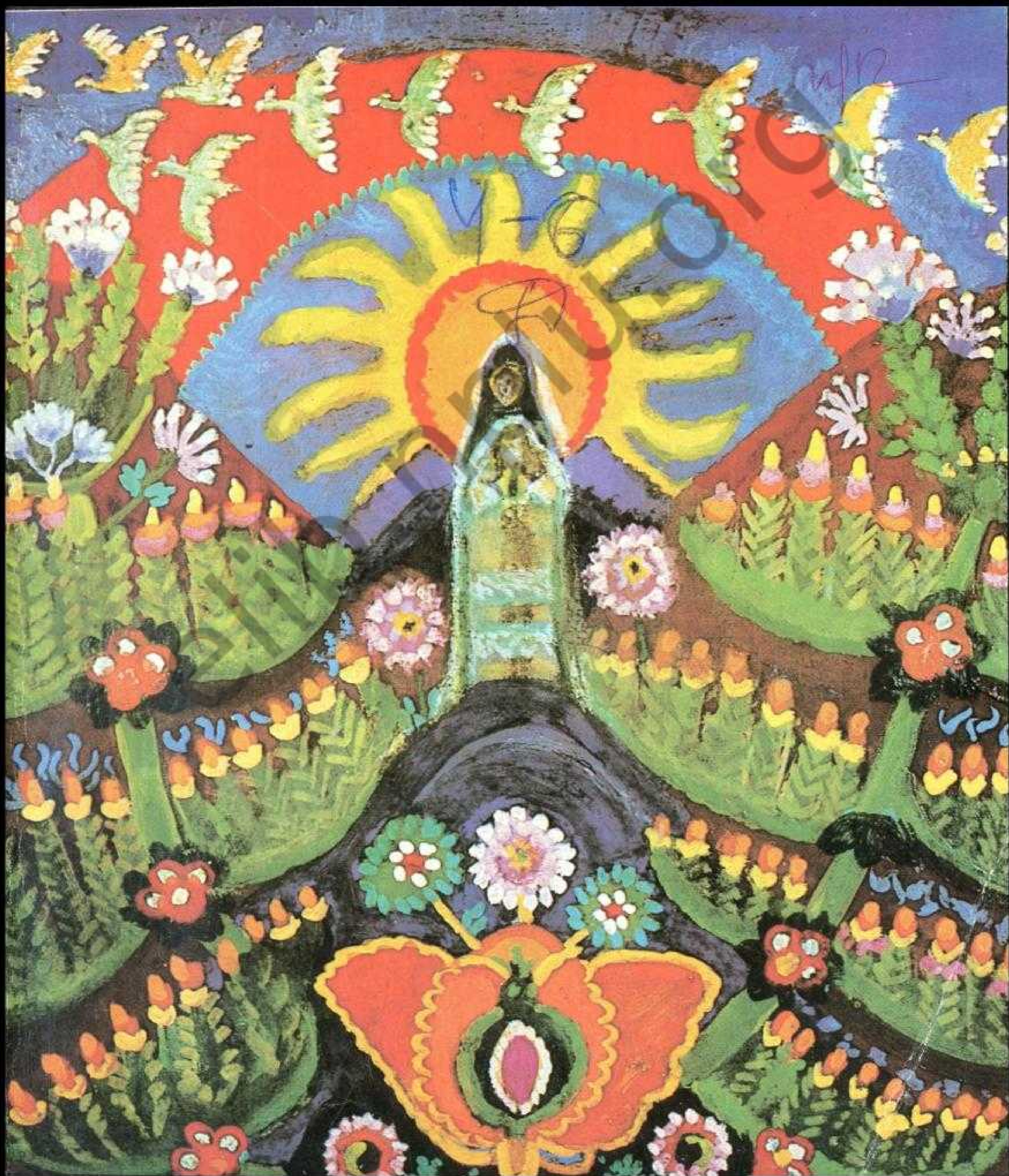
НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

1991
4



В. Падун.
Соняхи.
Олія. 1990.
Фоторепродукція В. Полюха.

А. І. Нікулін.
Літо.
Гуаш. 1983.
Фоторепродукція В. Малини.

М. Стратілат.
Успення Божої Матері Печерської.
Гравюра. 1991.

ЖУРНАЛ ІНСТИТУТУ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРУ ТА ЕТНОГРАФІЇ ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЇ НАУК УРСР І МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ РСР

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ТА ЕТНОГРАФІЯ

4 1991

Науково-популярний журнал

Рік заснування 1925

Виходить один раз на два місяці

КИЇВ

НАУКОВА ДУМКА

ЛИПЕНЬ—СЕРПЕНЬ

(230)

У ЖУРНАЛІ

ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

З НАШОЇ ПОШТИ

Адреса редакції

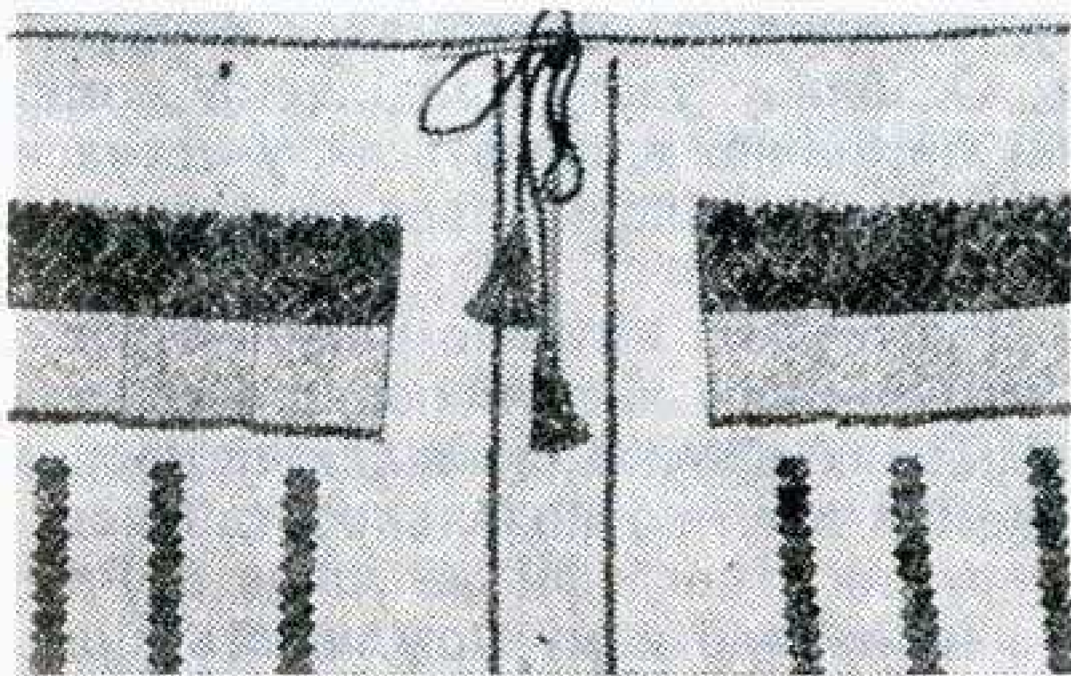
252001 МСП, Київ-1
вул. Кірова, 4
Телефон 228-58-73

Науковий редактор *О. Г Костюк*
Редактори відділів *І. М. Власенко, В. Т. Скуратівський, Г. М. Тищенко, К. М. Шпак*
Художні редактори *М. І. Стратілат, В. П. Литвиненко*
Технічний редактор *Т. М. Шендерович*
Коректор *Л. О. Пляшкова*

Здано до набору 06.06.91. Підп. до друку 23.07.91. Формат 70×108/16. Папір друк. № 1. Вис. друк. Ум. друк. арк. 8,75. Ум. фарбо-відб. 11,55. Обл.-вид. арк. 9,63 + вкл. 0,28=9,91. Тираж 6315 пр. Зам. 6-56. Ціна 1 крб. 80 к.

Київська друкарня наукової книги, 252030 Київ 30, вул. Леніна, 19

«НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО И ЭТНОГРАФИЯ», № 4 (230), июль — август, 1991. Научно-популярный журнал Института искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рыльского АН УССР и Министерства культуры Украинской ССР. Основан в 1925 г. Выходит 1 раз в 2 месяца. (На украинском языке). Главный редактор А. Г. Костюк. Киев, издательство «Наукова думка». Адрес редакции: 252001 Киев 1, ул. Кирова, 4. Типография научной книги, 252030 Киев 30, ул. Ленина, 19.



ДО 150-ліття ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА

ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА СПАДЩИНА ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО ВЧЕНОГО

М. П. Драгоманов входить в науку на початку другої половини XIX ст.— у час, коли на зміну романтикам прийшла нова генерація вчених, орієнтованих на досягнення світової науки. Не відкидаючи загалом того позитивного, що було у студіях романтиків, міфологів та антропологів, вчені нової генерації розглядають фольклор не стільки як вияв «національного духа», скільки як історичну пам'ять народу, втілення у вироблених традицією формах життєвого досвіду народу, його суспільних етико-виховних, політичних, історичних, правових та ін. норм і принципів, індивідуальних вражень і переживань. «Надзвичайно критичний ум, фаховий історик з широкою європейською освітою,— писав про нього І. Франко,— він вніс у студіювання етнографічного матеріалу строгий історичний метод, гостро виступив проти дилетанства і міфологічних апріорних фантазувань, жадаючи порівняльних студій і докладного відрізнення в етнографічних матеріалах того, що міжнародне, запозичене і того, що постало на власнім грунті» [1].

Фольклористичний доробок М. Драгоманова складають численні статті, розкидані у різних російських та зарубіжних часописах, які друкувалися російською, українською, французькою, італійською та болгарською мовами, двох томів «Исторических песен малорусского народа. С объяснениями Вл. Антоновича и М. Драгоманова» (К., 1874, 1876), класичного збірника української народної прози «Малорусские народные предания и рассказы» (К., 1876), двох випусків «Політичні пісні українського народу XVIII—XIX ст. з увагами» (Женева, Т. І, 1883; Т. 2, 1885), розвідки «Нові українські пісні про громадські справи (1754—1880)» (Женева, 1881). Розпорошені по різних виданнях статті М. Драгоманова зібрав, переклав українською мовою і видав у Львові М. Павлик під загальною назвою «Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство» (Львів, Т. 1, 1899; Т. 2, 1900; Т. 3, 1906; Т. 4, 1907). Таким чином, фольклористичний доробок М. Драгоманова, вміщений у десяти книгах, які давно стали бібліографічною рідкістю, складає вагому частку наукового доробку вченого та українського народознавства загалом. Численні міркування, висловлювання про фольклор знаходимо також у багатій епістолярній спадщині вченого, у його публіцистичних працях. Зрозуміло, що охопити цей бік діяльності М. Драгоманова в одній статті практично неможливо. Тому ми зупинимось на найбільш суттєвих положеннях, висунутих і обстоюваних вченим і пов'язаних із загальною ситуацією української культури в другій пол. XIX ст. та

[1] *Франко І.* Огляд праць над етнографією Галичини в XIX ст. // Вибрані статті про народну творчість.— К., 1955.— С. 238.

акцентуючи увагу на тому новому, що вніс М. Драгоманов в українську науку про народну творчість. Особливу увагу приділяємо моментам, співзвучним нашому часу, які органічно вписуються у сучасну проблематику українознавства, або які екстраполюються на наші сьогочасні проблеми.

Уже з студентських років М. Драгоманов активно включається в процес відродження українського культурного життя: поряд з навчанням займається викладанням у недільних школах, із жадібністю вивчає та пропагує серед своїх однодумців все, що появлялося друком у царині історії, літератури, фольклору та етнографії не лише в Росії, а й у Західній Європі. Знав мови, і це давало йому можливість вільно орієнтуватися у тогочасних наукових школах, напрямках.

Однією з важливих праць, в процесі роботи над якою М. Драгоманов формувався як фольклорист, був підготовлений ним разом з В. Антоновичем двотомник «Исторические песни малорусского народа». Задум видання систематизованого зводу українського фольклору виник у період розгортання діяльності Південно-Західного відділу російського географічного товариства. Планувалося паралельно видавати дві серії, які б не дублювали одна одну: серію експедиційних записів, яку очолив П. Чубинський, і звід фольклору, який би включав як попередні публікації, так і нові записи (зокрема, ті, що не увійшли до серії П. Чубинського). Систематичне видання фольклору було вирішено розпочати з історичної пісенності, зважаючи на її значення як важливого фактору в тогочасній суспільно-політичній боротьбі. Очолили підготовку зводу українських історичних пісень і дум М. Драгоманов і В. Антонович. Автори-упорядники поставили собі за мету звести всі відомі дотепер тексти пісень і дум, відділити справді народне від сумнівних, підроблених текстів, пояснити їх науково. За задумом організаторів видання, «се мала бути історія українського народу, розповіжена ним самим у поетичній формі» [2]. Упорядники прагнули «довести на автентичнім пісеннім матеріалі, що в українськім народі зховалися спомини про всі стадії його історії. Треба було довести безпосередній зв'язок України з Київською Руссю супроти імперіалістичних стремлінь російської історичної науки, що саме тоді з побільшеним запалом доводила новість української колонізації на Дніпрі, та історичне право великоросів на українську територію. Для сеї мети служили головно колядки з обстановкою дружинного побуту та пісні, що описували обставини, утворені частими нападами степовиків, а далі — пісні, котрі редактори зараховували до початків козаччини аж до Хмельниччини» [3].

Видання Антоновича — Драгоманова було найповнішим зводом української історичної пісенності не лише для свого часу, таким воно залишається і сьогодні, особливо у плані добору матеріалу та його наукового коментування. Загальна історична концепція «Исторических песен малорусского народа» була прийнята наукою, хоча збірник не був позбавлений серйозних прорахунків. Видання мало поважну як на той час пресу, з рецензіями на нього виступали такі вчені, як М. Костомаров, Я. Новицький, О. Веселовський, О. Міллер, М. Петров, О. Котляревський, В. Навроцький та ін.[4] У радянський час, якщо не рахувати перших спроб критичної оцінки видання, здійсненої М. Грушевським, а особливо К. Грушевською [5], його використання було вкрай обмеженим. Сьогодні, коли ім'я і величезний доробок вченого

[2] *Грушевський М.* П'ятьдесят літ «Исторических песен малорусского народа» Антоновича і Драгоманова // Україна, 1924.— № 1—2.— С. 97.

[3] *Грушевська К.* Збирання і видавання дум в XIX і в початках XX віку // Українські народні думи.— Т. 1.— 1927.— С. I—XXXIX.

[4] Див.: *Андрієвський О.* Бібліографія літератури з українського фольклору.— К., 1930.— Т. I.— С. 221—222.

[5] *Грушевський М.* П'ятдесят літ «Исторических песен малорусского народа» Антоновича і Драгоманова // Україна.— 1924.— № 1—2; *Грушевська К.* Збирання і видавання дум в XIX і в початку XX віку.— С. LXXXVIII—CVIII.

стає здобутком широкого загалу, слід особливо обережно підходити до його оцінки.

На жаль, задуму видання систематизованого зводу дум та історичних пісень у його повному обсязі не судилося здійснити. Роботу у цьому напрямку М. Драгоманов припинив на півдорозі. Закриття Південно-Західного відділу російського географічного товариства у Києві, припинення видання українських книг, заборона українського слова тощо поставили крапку на українознавчих студіях того часу. Про видання у його цілісності ми довідуємось із плану, що зберігся в архівах В. Антоновича [6].

Праця над зводом українських дум та історичних пісень стала поворотним пунктом у визначенні наукових інтересів М. Драгоманова. Приступивши до упорядкування та коментування матеріалу без будь-якого досвіду фольклористичної роботи, М. Драгоманов у її процесі стає висококваліфікованим вченим-фольклористом, із чітко сформульованим поглядом на історизм епосу українського народу. «Інтерес до народної творчості, до фольклору,— писала з цього приводу К. Грушевська,— в пізніших часах майже витіснив суто історичні інтереси Драгоманова, з якими він починав свою наукову кар'єру. Колишній професор історії — Драгоманов для науки заслужився передусім як дослідник народної творчості. З другого боку, пізніші фольклорні досліди Драгоманова дуже тісно пов'язані з його громадсько-політичним світоглядом, з його поступовим українством. Українство, народознавство, навіть соціалізм,— і дослідження народного життя й словесності, все це в оточенні Драгоманова раз-у-раз зв'язується в одну систему, яку переймають його учні й прихильники» [7]. Уже тут, у першій фольклористичній праці, М. Драгоманов вдався до порівняльних студій, у яких «відчувається одноцільний науковий метод і нема аматорського блукання між різними течіями й школами» [8].

Звільнення з викладацької роботи, вимушена еміграція перервали плідну працю М. Драгоманова над виданням і студіюванням історичного епосу. Однак розпочата робота, що відкривала широкі перспективи нового підходу до трактування народної концепції історії, не давала спокою вченому навіть в еміграції, у важких для наукової роботи умовах. Залишалась неопрацьованою значна кількість першоджерельного матеріалу; надходили від кореспондентів нові записи. Одна за одною у Женеві виходять три його праці: 1881 — «Нові українські пісні про громадські справи» (1764—1880), 1883 р.— перша частина задуманої вченим як нова серія книги «Політичні пісні українського народу XVIII—XIX ст.», 1885 р.— друга частина цієї книги. Таким чином, всі три праці становлять собою логічне продовження «Исторических песен», виданих у Києві; цю наступність вчений застережує й сам у післямові до першого женевського видання [9].

З часу виходу названих праць принципові вихідні положення та висновки, до яких прийшов їх автор, залишились актуальними до нашого часу. І з тих же причин, на які вказував вчений понад століття тому. До XVIII століття Україна жила спільним з Європою життям. «Тільки міцний царський кордон, а потім одчуження від українського народу панських станів, власне з XVIII ст., положило межу між українцями і європейським світом» [10]. Із цього часу український народ мав надіятись лише на самого себе, бо і вищі верстви суспільства перейшли на службу колонізаторам, або ж були винищені. «Од часу невдачі Мазепи і першої руїни Січі в 1709 р. письменні люди на Вкраїні скоро сполячились і змосковились, а потім і одвернули думки майже од усіх справ своєї країни і самі тільки мужики ще говорять

[6] Докладніше про це див.: *Грушевська К.* Збирання і видавання дум в XIX і в початку XX віку.— С. LXXXVIII—CVIII.

Грушевська К. Збирання і видавання дум в XIX і в початку XX віку.— С. CIV

[8] *Там же.*— С. CIV.

[9] *Драгоманов М.* Нові українські пісні про громадські справи.— С. 151.

[10] *Там же.*— С. 154.

про ті справи в своїх піснях, котрі зосталися єдиними українськими літописами XVIII—XIX ст. і майже єдиним показом того, що український народ ще не загинув»[11].

М. Драгоманов зосереджує свою увагу на тих пластах творчості народу, у яких відбито найтрагічніший період історії українського народу, період, коли після кількох століть протистояння зовнішній експансії Україна потрапила у пастку Московського царства, коли вона повністю втратила незалежність і була розірвана на шматки «загребущими сусідами». Правдивої писаної історії про цей період немає, констатує вчений,— бо те, що пишуть російські історики, наскрізь деформоване. Справжня історія України не може появитися, на думку М. Драгоманова, під московською цензурою, оскільки остання «спиня всякі вільні праці про Україну власне з тих часів, коли більша частина її підійшла безпосередньо під руку Московського царства з його панством і чиновництвом. Через це вся історія України і її теперішній стан показуються в дуже фальшивому світлі»[12].

М. Драгоманов згрупував всі наявні у нього фольклорні записи за тематичними циклами, тобто прив'язав їх до тих суспільних явищ, якими ці твори були покликані до життя. Це дало йому можливість прослідкувати крок за кроком процес занепаду українського духовного життя, поступову втрату тих традицій, що визначали національну своєрідність українців і були сформовані у невпинній боротьбі з зовнішньою експансією. Традицій, вершиною яких була українська сім'я, загалом демократичний суспільний устрій, неперевершені зразки героїчного епосу, писемної літератури, архітектури, образотворчого та ін. мистецтв. Порушення Росією угоди 1654 року між Богданом Хмельницьким і Олексієм Михайловичем, розподіл українських земель між Росією, Польщею і Туреччиною, розгром Запорозької Січі, ліквідація українського шкільництва та національної освіти загалом, запровадження на Україні кріпосницької системи, рекрутчини й солдатчини, роздаровування українських земель російським вищим військовим чинам та чиновництву за вірну службу цареві — все це спричинилося до катастрофічного руйнування національних надбань у всіх сферах суспільного життя і побуту. Коротше, робилося все, щоб загарбані українські землі перетворити в російські губернії, об'єднані під красномовною назвою Малоросія.

Для нас важливим є спостереження М. Драгоманова про те, що незважаючи на всі зусилля Польщі й Росії, спрямовані на денаціоналізацію українців, незважаючи на полонізацію та русифікацію всіх сфер державного життя і навіть церкви, винародовлення українців не набуло бажаних темпів і масштабів. Це прийшло згодом, коли наступ на українство почала здійснювати радянська тоталітарна система, коли за фізичним винищенням кращих сил народу широким фронтом розгорнувся ментальний геноцид. У той далекий ще від нас час, у XVIII—XIX ст., неписьменному народові України «довелось здатись тільки на свій природний розум та на спомини про стару козацьку волю й на заостанки тодішньої освіти, котрі переховались у старих піснях. І все-таки неписьменне українське мужицтво, котре було залишене на самого себе, або навіть котре письменніші люди затуманювали для своєї користі,— вміло вберегти в собі своє достоїнство та людяність, і показати доволі вільного розуму, од котрого не вкрилась ні одна громадянська неправда, ні один случай ні в Росії, ні в Австро-Венгрії, котрий справді мав вагу для життя громад на Вкраїні. Поряд з тим,— продовжує вчений,— наперекір всяким державним границям,— безписьменні українські мужики в Росії й Австро-Венгрії вміли помінятись проміж себе думками про ці справи, коли вони одинаково були важні для українців по обидва боки границі»[13].

[11] *Там же.*— С. 152.
[12] *Там же.*— С. 13.
[13] *Там же.*— С. 141—142.

Вчитуючись у ці слова вченого, починаєш розуміти, чому він поставлений у ряд лютих ворогів царської Росії, а згодом її спадкоємців. Безвихідь самої ідеї української незалежності полягає, за М. Драгомановим, насамперед у тому, що народ не має своїх освічених поводирів, не має власної інтелігенції, яка б не лише розробила, а й втілила в життя стратегію і тактику національного відродження. Майже всі освічені українці перестали бути українцями у прямому значенні цього слова, оскільки поставлені на службу Росії, Польщі, Австро-Угорщини, Румунії. Більша їх частина просто гордує своїм народом, а «ті, котрі бажають підняти й український народ проти теперішніх недоладних порядків,— то піднімають той народ не для самого його, а для Польщі, для Росії, для Угорщини, для Волощини, Австрії і т. д.» Зречення української інтелігенції свого народу, навіть задля «вищих ідей», за влучним порівнянням М. Драгоманова, це те саме, коли б німецька та італійська інтелігенція під час загарбання частини німецьких та італійських земель Наполеоном почала спілкуватись зі своїм народом по-французьки і закликати його боротися за волю, республіку і соціалізм, але не власний, а французький. Зовсім інше становище займала б Україна, коли б її інтелігенція признала себе українською, не відділяла себе від народу, серед котрого вона живе, тобто робила так, як це робиться у французів, німців, італійців, «і на самих щиропольських і щиромосковських, волоських, венгерських землях та думала б, говорила б, писала найбільш по-українськи, робила б перш усього для України, приймала б український народ перш усього для нього самого й для його України» [14].

Читаючи фольклористичні студії М. Драгоманова, ми переконуємось, що Біломор-канал та інші аналогічні великі будови XX ст. не є винаходом унітарного режиму радянської доби. Їх прототипи сягають петровських і катерининських часів, адже російські царі будували, розширювали і зміцнювали імперію в першу чергу за рахунок завойованих народів, прагнення яких до волі відволікали сили імперії. Одним із таких «впертих» і «невдячних» народів, що прагнув власної державності, були українці. Тому ліквідація українських шкіл (щоб народ не мав і писемних джерел про своє минуле), русифікація церкви, введення на українських землях російського (або зрусифікованого) чиновництва відбувалися паралельно із розпорошенням найбільш свідомої у національному плані та відповідно активної частини українців — козацтва, інтелігенції (в тому числі й церковної) по великих просторах Росії, переведення козацьких полків у гусарські та пікінерські полки російської армії. Інша ж частина українців виселялась на «будови віку», зокрема на оборонні «лінії» [15], на будівництво російських міст. Про масштаби цих примусових робіт говорить і літописець: кожного року, починаючи з 1716 року, з України депортувались десятки тисяч козаків і не менша кількість селян. Роботи на «лінії», а також інші аналогічні роботи по зміцненню Московського царства, нічим по суті не різнилися від каторжних робіт у їх найжорстокішому вияві, і привели український народ до ще більшого зубожіння, а Козацьку Республіку перетворили у Руїну.

Значний внесок здійснив М. Драгоманов у вивчення української народної прози, зокрема своїм фундаментальним виданням «Малорусские народные предания и расказы» (К., 1876). Збірник став першою спробою наукової класифікації народної прози, серйозним осмисленням різночасових нашарувань знань народу про самого себе, про свою історію та про оточуючу природу, втілених у вироблених традицією формах казки, легенди, притчі, переказу, оповідання. Системний підхід до такого складного багатокомпонентного і поліфункціонального явища, яким є народна проза, був значним кроком у переході від звичайного нагромадження емпіричного матеріалу, спорадичних аналі-

[14] *Там же.*— С. 143.

[15] «Лінія» — фортифікаційні споруди та суцільний рів шириною 4 сажені і глибиною 2 сажені, що тягнувся від Царицина на Волзі до гирла річки Орелі на Дніпрі.

тичних спостережень до його наукового осмислення. З великої кількості прозових творів, нагромаджених в архіві Південно-Західного відділу Російського географічного товариства у Києві (1873—1876) та взятих ним з окремих приватних колекцій (І. Новицького, А. Димінського, М. Мурашка, В. Менчиця, С. Руданського та ін.), дослідник відібрав кращі зразки, згрупував їх у тринадцяти відділах «по їх відношенню до народного життя і природного розподілу сторін цього життя і народного світогляду»[16]. Певна тенденційність М. Драгоманова в оцінці генезису народної оповідальної творчості не вплинули на систематизацію цих матеріалів, в основу якої він бере «відбиття народного життя, минулого й сьогочасного, в пам'ятках народного слова»[17].

Фольклорні збірники, видані М. Драгомановим, засвідчують високий рівень осмислення конкретного емпіричного матеріалу з позицій досягненої європейської науки про народну творчість. Причому якщо одні видання («Исторические песни малорусского народа», «Малорусские народные предания и рассказы») акцентують увагу на самому матеріалі, його доборі та оптимальній класифікації (адже сам добір матеріалу та його розміщення відбивають рівень його теоретичного осмислення), то женевські видання підпорядковують фольклорний матеріал науковому аналізу з позицій історичної концепції автора. З усього видно, що М. Драгоманов володів не лише величезним запасом польових матеріалів від різних збирачів з більшості регіонів України, а й мав уже значну підготовку з теорії предмету. Будучи істориком за фахом, М. Драгоманов не став надмірно захоплюватися пошуками у фольклорі історичних прототипів фольклорних героїв і персонажів. В українській фольклористиці цей етап був пройдений ще в епоху романтизму, зокрема у діяльності М. Цертелєва, М. Максимовича, І. Срезнєвського, М. Гоголя, А. Метлинського та ін.

М. Драгоманов цілком усвідомлював грандіозність завдань, що стояли перед українською фольклористикою і щодо подальшого нагромадження першоджерельного матеріалу та вивчення цього матеріалу з позицій історико-порівняльної теорії. Українська наука, говорив він, може досягти значних результатів у вивченні «нашої багатої народної словесності» тільки при залученні до цієї роботи цілої когорти добре підготовлених спеціалістів.

Надзвичайно важливою для теорії фольклористики є думка М. Драгоманова про історичність поетичного мислення українців. Навіть найдавніша пісня про похід Малого Гирея (Менглі-Гирея), «що зберігаючи сліди історичної події або епохи, зберегла їх, по змозі, в найконкретнішій формі, подаючи або конкретні подробиці побуту, або події, або ім'я. Видно, що пісню первісно зложив народ, котрий сам бачив і брав участь в подіях, а не тільки чув про них,— і через те він іноді задержував скупі числом перекази й риси, але ясні й конкретні, а не приплутав їх до чужих. Через те навіть у найдавніших своїх пам'ятках українська поезія зберігає великою мірою історичний, а не казковий характер»[18].

Досі належно не оцінені і творчо не засвоєні погляди М. Драгоманова на український театр (народний і професійний). Вченому явно бракувало емпіричного матеріалу як з царини народного театру, так і з шкільної і професійної сцени, оскільки його висновок про швидке придушення християнською культурою зачатків драматичної словесності й мистецтва, «що були у поганському богослужінню, побутових обрядах і іграх»[19], не набули цілковитої підтримки у працях його послідовників. М. Драгоманов розглядає Україну, а почасти й Поль-

[16] *Драгоманов М.* Замечания о систематическом издании произведений малорусской народной словесности : Предисловие // Малорусские народные предания и рассказы.— К., 1876.— С. XV.
[17] *Там же.*
[18] *Там же.*
[19] *Драгоманов М.* Найстарші руські драматичні сцени // Розвідки...— Т. 1.— С. 185.

щу, як той місток, через який європейська культура, в тому числі й театр, переходила із Заходу на Схід. Засвоюючи досягнення західноєвропейського театру, Україна вже в XVI—XVII ст. мала значні досягнення в галузі театрального мистецтва. «Із західно-руських країн разом із переходом учених українців і білорусів на службу в Московське царство в XVII с., театр перейшов і в країни великоруські, де мало-помалу розвинувся, правда під новими європейськими впливами...» [20]

Думка про міграцію театру, як і про міграційні процеси в інших галузях культури із Заходу на Схід, висловлена вченим не стільки як підсумок певних спостережень, скільки у плані постановки питання, яке належить ще вирішувати. Слушність саме такого обережного підходу до проблеми показали наступні дослідження. Зокрема, І. Франко не прийняв тези М. Драгоманова про можливість запозичення релігійної частини української вертепної драми від німців, колнія яких у Львові XV ст. була досить численною. Однак він не відкидає думки про можливість такого впливу [21].

Так чи інакше, джерела українського театру донині ще не досліджені, зокрема не вивчені давні форми народного побутового театру, драматичні обрядові дійства, що в найконденсованішому вигляді втілені в обрядових весняних і літніх іграх, обрядових дійствах при мерці. Зовсім не досліджено український ярмарковий театр та інші види давнього міського театру, феномен гумористів-штукарів, акторів-імпровізаторів, які завжди користувалися незмінною популярністю серед народу. Роботи тут непочатий край, особливо якщо користуватися методикою порівняльного аналізу, запропонованою М. Драгомановим і І. Франком, скоригованою відповідно до сучасного рівня науки.

М. Драгоманов звернув увагу і на такий елемент української культури, як віршування. Відсуваючи нижню межу писемного віршування в XVI ст., вчений пропонує впритул підійти до цієї занедбаної проблеми у національній філології, залучивши до дослідження багатий доробок усного народного віршування. Розподіл віршів на два великі розділи — політичні й церковні — досить умовний, якщо зважити на те, що у віршах народ відбив весь спектр суспільних і побутових проблем, що супроводжували його життя. Розподіл віршів на політичні і церковні здійснений, виходячи із самобутності сюжетів одного розділу і мандрівного їх характеру у другому випадку.

М. Драгоманов ніколи не шукав легких шляхів у науці, зручних тем і проблем, вирішення яких могло бути досягненим без особливих зусиль. Навпаки, він ніби навмисне звертав увагу на найскладніші проблеми, які хоч і не входили в коло найактуальніших проблем тогочасної науки з погляду її суспільно-політичної ваги, але вирішувати які слід було уже з причини їх існування. Постановку питань та напрямки їх наукового розв'язання, мабуть, теж слід вважати як один з показників рівня вченого та його наукового потенціалу.

Заглиблення у давнє минуле народу, намагання відтворити цілісну картину із понять, що збереглися у народній творчості як рудименти, мали на меті не лише реконструкцію справжньої історії народу, його культури на тій чи іншій стадії історичного розвитку. Головною метою таких пошуків була спроба заглянути із минулого у сьогочасне суспільство, показати той жахливий стан, у якому опинилася Україна у своїх тисячолітніх змаганнях до кращої долі. Кожним своїм словом, кожним рядком, кожною працею М. Драгоманов відстоював право України та українців на власне життя. Не те жалюгідне існування, яке він має у складі імперії як упосліджена жертва російської експансії, а як народ із достойним минулим, високорозвиненою колись культурою, якою він щедро ділився із сусідами, в тому числі

[20] *Там же.*— С. 186.

[21] *Франко І.* До історії українського вертепу XVIII в. // Зібр. творів. В 50 т.— К., 1982.— Т. 36.— С. 205—206.

й з росіянами, із найтіснішими зв'язками із європейським світом, тісними контактами (не завжди драматичними) зі Сходом.

У цьому ключі слід оцінювати і розвідки про Шолудивого Буняку («Шолудивий Буняка в українських народних оповіданнях», «До оповідань про Шолудивого Буняка»), про песиголовців («Песиголовці в українській народній словесності»), про характер втілення мандрівних сюжетів в українському фольклорі («Корделія — Замурза», «Турецькі анекдоти в українській народній словесності», «Байка Богдана Хмельницького», «Два українські «фабльо» та їх джерела», «Байки Лафонтена та східні оповідання», «Слов'янські оповідання про пожертвування власної дитини», «Слов'янські варіанти одної євангельської легенди», «Слов'янські переробки Едіпової історії» та ін.).

До оцінки порівняльних студій М. Драгоманова слід підходити диференційовано та в залежності від напрямку цих досліджень: з'ясування генетичних чи культурно-контактних зв'язків, або ж типологічної подібності. Як історик, вчений спонтанно генералізував напрямок історико-культурних контактів, розглядаючи схожі сюжети і мотиви у фольклорі різних народів як результат запозичення на шляхах історії. Хоча і тут спостерігаємо деяку непослідовність. Зокрема, в женевських фольклористичних працях він приходить до висновку про те, що українці більше контактували із тими сусідами, із котрими перебували у дружніх стосунках. В іншому випадку він вдається до пошуків запозичень та генетичних зв'язків між конфліктуючими народами, хоча багато аргументів таких взаємозв'язків і запозичень не витримують критики. Будь-яке фольклорне видання, не кажучи вже про дослідження, без порівняльних виходів у фольклор інших народів, на думку вченого, є ні чим іншим, як лише стосом сирого матеріалу, суб'єктивного у плані розташування та непевного у науковому плані [22]. В іншому місці при аналізі байки-притчі Богдана Хмельницького М. Драгоманов зазначає, що перехід твору чи групи творів від одного народу до іншого супроводжується суттєвими змінами на морфологічному рівні, які втілюють не стільки риси того народу, від якого твір помандрував у світ, скільки того середовища, у якому цей твір прищепився і увійшов у місцеву традицію.

Байки легендарного Езопа стали надбанням різних народів світу. Записані в тій чи іншій країні як зразки місцевого фольклору, ці байки є з одного боку втіленням інтернаціональної ідеї народу, який їх засвоїв, видозмінив, пристосував до власних уподобань, художніх критеріїв і моральних принципів [23].

Один характер спільності мають біблійні легенди, дидактично-моралізаторські притчі, джерела яких сягають усної традиції в окремих народів ще до народження Христа, і зовсім інший характер проникнення сюжетів і мотивів в український фольклор зі Сходу, з одного боку, та з Півночі — з другого. Крізь призму зіставлень, зближень, запозичень і порівнянь М. Драгоманов пише всі свої розгорнуті рецензії, огляди, методичні настанови для молодої генерації фольклористів. Майже всі його рецензії містять цікаві доповнення до проблематики, що розробляється в рецензованих працях. Всі вони витримані в об'єктивній тональності, яка аж ніяк не свідчить про епічний спокій їх автора при оцінці цих робіт. Крізь врівноважене нанизування фактів, виголошення виважених висновків проглядає пристрасний характер людини-борця, яка не поступилася шаленому натиску царистської ідеології навіть у найскрутніший для себе та для своєї родини час. Кожну із цих рецензій, писаних людиною енциклопедичної ерудиції та неупереджених поглядів на предмет, можна вважати взірцем жанру.

Відкинута майже на століття, українська фольклористика не зможе зробити суттєвого поступу без творчого засвоєння здобутків філології дореволюційної доби та першого пореволюційного десяти-

[22] *Драгоманов М.* Шолудивий Буняка в українських народних оповіданнях // Розвідки...— Т. 2.— С. 155.

[23] *Драгоманов М.* Байка Богдана Хмельницького // Розвідки...— Т. 2.— С. 1—24.

ліття, без широких публікацій цієї спадщини як мовою оригіналу, так і в перекладах на українську мову. У перекладах саме тому, що найбільш свідомі прибічники української ідеї, української ментальності в умовах російського абсолютизму змушені були вести боротьбу за українство російською мовою та в російських виданнях під наглядом російської цензури. М. Драгоманов із своїм безкомпромісним служінням науковій істині був безпосереднім ворогом російського чиновництва, оскільки категорично заперечував методику керівництва наукою за допомогою циркулярів, написаних з великодержавницьких позицій. Пошуки наукової істини повинні бути підпорядковані високим моральним принципам та об'єктивним критеріям. «Чисту справу слід робити чистими руками» — ще одне кредо вченого, якого він дотримувався все життя.

Усвідомлюючи неможливість всебічного висвітлення наукового доробку М. Драгоманова у статті та навіть одній монографії, звернемо увагу ще на кілька моментів, екстраполяція яких на сучасний стан народознавства і культури загалом не потребує коригування. Нині, як і в добу М. Драгоманова, спеціалістом у галузі фольклористики вважає себе майже кожен, хто знає з десяток пісень, анекдотів, хто прочитав кілька популярних брошур з проблематики, потримав у руках збірники П. Чубинського або ж записав кілька зразків фольклору від своєї землячки. Такі «знателі» (М. Шашкевич) не лише заполонили своєю продукцією редакційні портфелі видавництв, а й успішно долають занижені вимоги цих видавництв щодо видання народної творчості. Внаслідок у цій галузі спостерігаємо поверхове трактування багатьох основоположних елементів предмету — аж до його профанації. У практику видавництв увійшло переведення фольклорного твору із живого діалекту на літературну мову, навіть гірше — на стерілізовану неживу штучну мову, своєрідне кліше, далеке від естетики народного побутового мовлення, у якому тільки й живе фольклорний твір, виявляючи всі грані свого естетичного потенціалу. Видання фольклору із застосуванням суміжної естетичної системи, у даному разі літературної, нівелює найважливіші ознаки фольклору як автономного явища мистецтва слова. Йдеться не про цілковиту неможливість фольклорних парафраз і адаптацій (це мало місце і на побутовому рівні), а про почуття міри і збереження естетичних засад фольклору. Відсутність наукових і науково-популярних праць, які б задовольнили зрослий інтерес до фольклору, і в той же час збільшення числа псевдо-знавців, дилетантів-самоуків, які далі найповерховішого трактування явищ народної культури не йдуть, призводить до затемнення самого поняття предмету та його історії. «Винаходяться» все нові жанри, ведуться пошуки «того, не знаю чого», дедалі більше розмиваються найелементарніші критерії аналізу фольклорного матеріалу, бо без опанування інструментарієм такого аналізу, володіння дослідницьким методом вести мову про явище словесного мистецтва, хай і народного побутового, не що інше, як пустопорожнє дилетантство. Втрачають нерідко критерії підходу до автентичності фольклорних матеріалів та їх трактування і періодичні видання та видавництва, а іноді навіть наукові осередки, десятиліттями перетворювані на ілюстраторів керівних чиновницьких постулатів і настанов. Однак це тема окремої розмови, яка має бути складовою частиною більш широкої проблеми розгортання (відповідно до вимог нашого часу) вивчення і популяризації явищ народної культури, виходу із провінційного примітивізму у її трактуванні. Ця проблема органічно пов'язана із вивченням наукової спадщини М. Драгоманова.

М. Драгоманов був безкомпромісним до різних виявів дилетантизму та поверхового трактування явищ народної культури. Рецензуючи, наприклад, працю С. Стодольського «Етнографія Слов'янщини» (Львів, 1887), він висловлює чимало міркувань про етику вченого, критерії наукового аналізу явища, висловлює думки, що не втратили своєї актуальності й сьогодні. Приводом до написання цього своє-

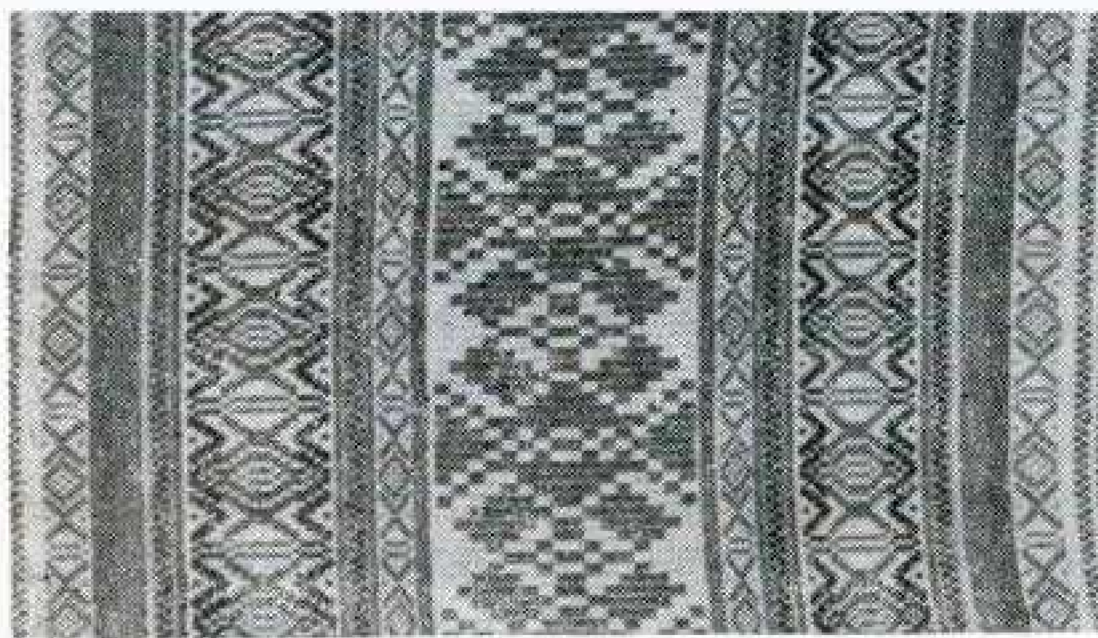
рідного кодексу вченого послужила не стільки примітивна книга О. Стодольського, скільки дедалі помітніше скочування української науки на позиції провінційного примітивізму, що особливо було помітним у виданнях, розрахованих на масового читача або так званих популярних виданнях. Вчений застерігав, що саме у популярних виданнях кожна теза має бути науково виважена і аргументована, оскільки неспеціалісти у даній галузі сприймають ідею автора на віру, без критичного розбору, та оскільки саме такі видання формують громадську думку про явище.

Підсумовуючи сказане, хочемо висловити надію на найшвидше включення доробку М. Драгоманова у контекст сучасного культурного процесу на Україні, на видання його наукової спадщини. Причому це слід робити негайно, зважаючи на актуальність і велику наукову вагу цього доробку.

Розпочавши свою працю по національному відродженню «на нашій, не своїй землі», як писав Т. Шевченко, у надзвичайно несприятливих умовах російсько-чиновницького тиску та завершуючи її у вигнанні, М. Драгоманова ні на мить не сумнівався у тому, що у нього немає іншого шляху в науці. Він був не лише генератором ідей українського відродження, тією консолідуючою силою, що згуртовувала розпорошені сили української ідеї, а й новатором у кожній сфері українознавства, за яку б не брався. Фольклористика не випадково стає в центрі наукових зацікавлень вченого: погляди народу на свою історію, втілені у фольклорі, розкривали широкі можливості осмислення минулого країни з народних позицій та з позицій підходу до створення історії України не за вказівками ідеологів «єдиної і неділимої», а на справді наукових засадах та у об'єктивному перебігу цієї історії. Включивши у коло своїх інтересів народну творчість, вчений власним прикладом демонстрував однозначність напрямку української науки як магістрального в тогочасних історичних умовах. Фольклор України, говорив вчений, не поступається своїми якостями усній творчості найрозвиненіших народів Європи, він є втіленням високого духовного потенціалу своїх творців і носіїв, їх віковічних прагнень до волі і незалежності. Культивований у пору протистояння іноземній експансії, фольклор розвинув у собі ті якості, які консолідували народ у боротьбі за незалежність. Він був найефективнішим засобом виховання духовних якостей українця: відчуття рідної землі, чесної праці, високої моральності у всіх сферах суспільного життя. Він залишався одним із важливих чинників виховання національної самосвідомості, і не лише у трагічні періоди відродження. Таким він був і в часи М. Драгоманова, таким він залишився і пізніше. Ось чому з ним велася нещадна боротьба з боку великодержавного шовінізму, завжди і на всіх рівнях підтримуваного російською церквою. Ці та багато інших достоїнств привертали до нього увагу української передової інтелігенції. Головним чином через це М. Драгоманов став вигнанцем з рідної землі. Тому майже до нашого часу не могло бути й мови про належне вивчення і популяризацію його фольклористичної спадщини в сучасній Україні.

СТЕПАН МИШАНИЧ

Київ



З ІСТОРІЇ НАУКИ, КУЛЬТУРИ ТА ПОБУТУ

БОНДАРНИЙ ПОСУД ЖИТЕЛІВ УКРАЇНСЬКИХ КАРПАТ (кін. XIX — поч. XX ст.)

Деревообробні промисли здавна займали особливе місце в господарській структурі українських Карпат. Відомо, що землеробство не набуло в цих районах значного розвитку (за винятком територій розселення лемків) і ніколи не було основною галуззю сільськогосподарського виробництва. Передусім це було зумовлено відсутністю тут достатньої кількості придатних для землеробства угідь.

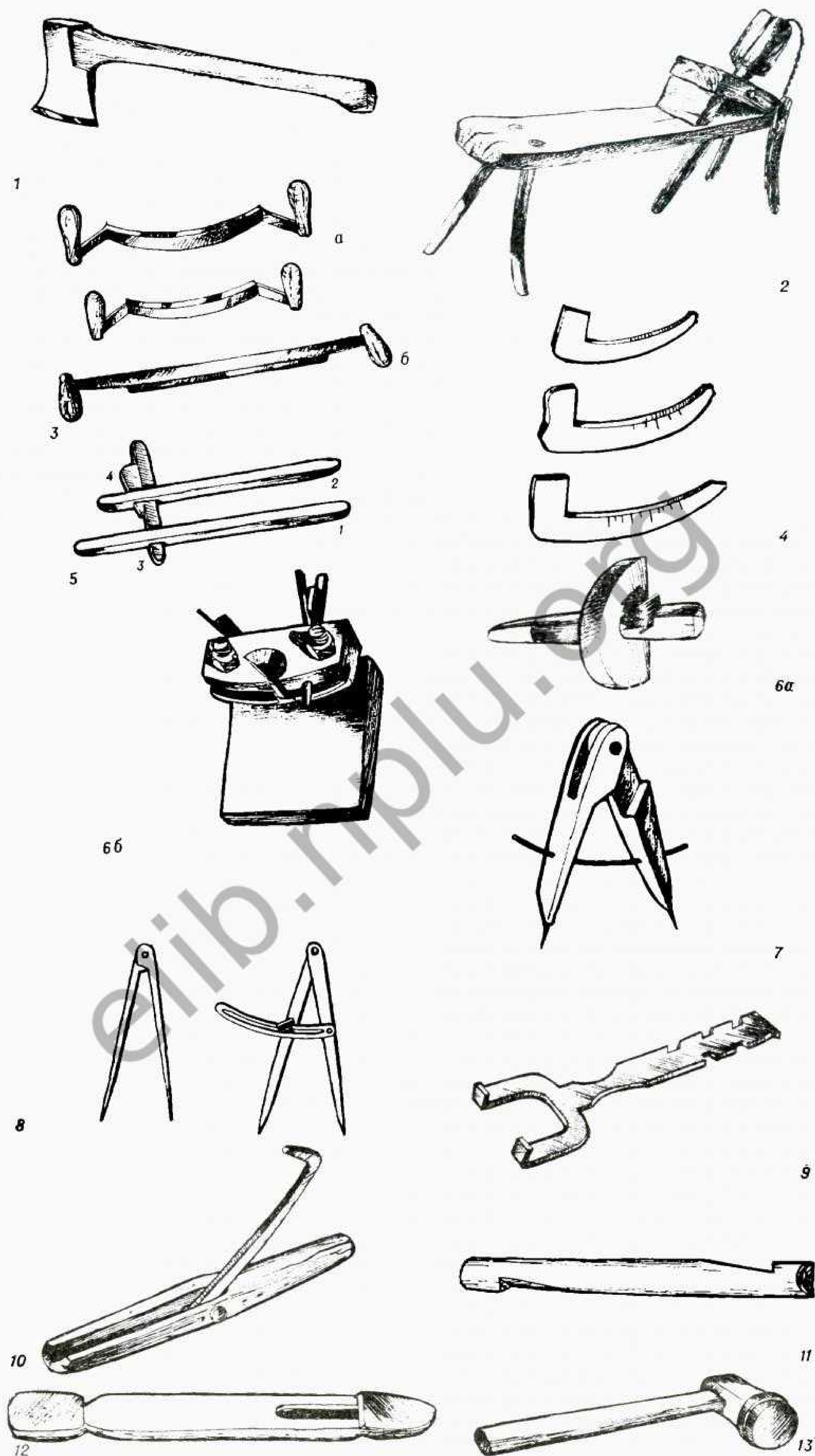
Основним заняттям для місцевих жителів, зокрема, гуцулів і бойків, було пастуше тваринництво, яке практикувалось на наявних в висотному поясі альпійських луках, прекрасних пасовиськах-полонинах. Полонинне господарство виконувало ряд функцій — випас худоби, доїння, переробка молока в молочні продукти і передача їх власникам, які на ціле літо залишали її під наглядом пастухів. Весь процес переробки молока, за винятком нагрівання, відбувався в дерев'яному, майже завжди бондарному посуді, що дає можливість виділити молочний посуд в окремий функціональний комплекс, який поділяється на начиння для переробки і збереження молока і для транспортування молока та молочних продуктів в умовах полонинного господарства. До першої відноситься однодонний конусоподібний чи циліндричний бондарний посуд з кришкою чи без неї: *путари, тонаги* і *путини* — великі ємкості, в яких відбувався процес молочно-кислого бродіння; *гелети* — куди складались продукти молочного виробництва (сир, бринзу); *колотівки,* в яких колотили масло, *глегівки* — невеликі ємкості для *глега* — особливої закваски для одержання бринзи [1].

Для транспортування молочних продуктів використовувався дводонний посуд з невеликим отвором — зливом циліндричної чи бочкоподібної форми *(бербениці)* чи конусоподібне із закритою чи «відлітною» кришкою *(коновки)*. Деякий посуд використовувався поліфункціонально. Так, путари і гелети, закриті щільними кришками, використовувались для перевезення молока і молочних продуктів з полонини. Коновки ж, навпаки, нерідко робили без кришок і використовували для збереження молока після доїння, для води, напоїв [2].

До другого функціонального комплексу дерев'яного начиння бондарного виробництва відносять ємкості для заготівлі продуктів квашення, соління, а також для зберігання напоїв. В нього входять різні види бондарних виробів, виготовлених в основному із дуба. На відміну від молочного начиння, що функціонує в основному на полонині, такі вироби вживались в домашньому господарстві. Вони мали назви

[1] *Мандибура М. Д.* Полонинське господарство Гуцульщини другої пол. XIX—30-их рр. XX ст.— К., 1978.— С. 84—89.

[2] Село Косовська Поляна Рахівського р-ну Закарпатської обл.— Польові матеріали автора (далі — ПМА).


1
2
а
б
3
4
2
1
5
3
4
6а
6б
7
8
9
10
11
12
13

станва, кадевб, станвець, полибичок[3]. Особливо широко це начиння було поширене у лемків.

В українців Карпат були й інші функціональні комплекси, в які входили начиння бондарного виробництва. Це, зокрема, комплекс для прання і гладіння (*цебери* — дерев'яні відра; *зварки* — для золення білизни); комплекс для годування худоби (*шафлики*); для освячення пасхальної страви (гуцульські *пасківники*).

Ще в 30-х роках на деяких гірських гуцульських пасовиськах були бондарі (*боннари, боднари, ремісники*), які виходили влітку на полонину, де в *боднарці* — спеціальній будівлі — займались виготовленням посуду для молочного господарства однієї чи кількох полонин. На Рахівщині бондар був в кожному селі. На виготовлених ним виробах він випалював свої ініціали, а іноді й дату. На Бойковщині також існувало виробництво бондарних виробів, але в зв'язку з тим, що полонинне господарство було розвинуто там в меншій мірі, сільські бондарі не тільки продавали дерев'яний посуд в селі, але й вивозили його на ярмарки[4]. У гуцулів на ярмарок доставлялись в основному вироби, виготовлені не домашніми майстрами, які лише сезонно бондарювали, а бондарями-ремісниками[5].

К. Мошинський писав, що «завдання бондаря — зробити клепки, утори, обручі і дно відповідного розміру... і потім зібрати їх»[6]. Традиційно для виготовлення бондарних виробів слов'яни використовували певні породи дерева — дуб, ялину, сосну, рідше осику і вільху, а в Карпатах ще бук і явір. Матеріал добирався відповідно до призначення начиння з врахуванням різних механічних властивостей деревини. Так, дуб вважався пластичним, стійким щодо солей і кислот, тому із нього виготовляли звичайно великі ємкості для соління і квашення овочів і фруктів, зберігання м'яса і м'ясних продуктів. Ялинове дерево призначалося для молочного начиння, оскільки було легким, не смолистим, погано всмоктувало вологу[7]. Сосну вважали стійкою щодо корозії, а також такою, що легко піддається обробці, бук і явір — міцними.

Відповідно і технологія виготовлення бондарних виробів була різною. Що стосується дуба, то зрубаний його стовбур, скажімо, гуцули розпилювали на оцупки довжиною 80 см — *тімаки*[8], а потім спеціальною сокирою — *манерою* (у бойків — *плінкачем*)[9] (див. мал. 1) розколювали на заготовки для клепок — *доги* — і складали таким чином в *клітку*, щоб до них поступало повітря. Серцевина дуба, що мала білий

[3] *Гонтарь Т. А.* Посуда и домашняя утварь карпатских украинцев в конце XIX — первой четверти XX вв. // СЭ.— 1978.— № 4.— С. 97.

[4] *Мандибура М. Д.* Полонинське господарство Гуцульщини другої пол. XIX— 30-их рр. XX ст.— С. 84—85.

[5] Гуцульщина.— К., 1987.— С. 148.

[6] *Moszyński K.* Kultura Ludowa slowian.— Kraków, 1929, t. I.— S. 29.

[7] *Титов В. С.* Народные деревообрабатывающие промыслы Белоруссии.— Минск, 1976.— С. 76—78.

[8] С. Косівська Поляна Рахівського р-ну Закарпатської обл.— ПМА.

[9] Бойківщина.— К., 1983.— С 122.

◄

1. Манера — сокира для розколювання дерева на клепки. С. Косівська Поляна Рахівського р-ну Закарпатської обл. (Гуцули). Мал. автора, 1988. 2 Вісний стілець — пристосування для затискування клепок, гонт і т. ін. С. Старява Самбірського р-ну Львівської обл. (Бойки). Мал. автора. 1988. 3. Вісні ніжли: а) криві, б) прямі — для оброблення клепок на вісному стільці. С. Косівська Поляна. Мал. автора. 1988 4. Моглі — шаблони для вимірювання кута бокових сторін клепки. С. Косівська Поляна. Мал. автора. 1988. 5. Отримач — пристосування для притримання клепок при вставлянні їх у шаблонний обруч: 1, 2) вильцята, 3) засув, 4) клинець. Мал. з кн.: Шухевич В. Гуцульщина // Матеріали до українсько-руської етнології. Т. 4. — Львів, 1901. — С. 249. 6. а) Уторич, закрій, прудавик — інструмент для прорізування виїмки для днища бондарського виробу. Мал. з книги: Титов В. С. Вказ. праця. — С. 75. (Білоруси); б) уторник австро-угорського виробництва початку XX ст. С. Косівська Поляна. Мал. автора. 1988. 7. Циркуль бондарський дерев'яний. С. Розгірче Стрийського р-ну Львівської обл. Мал. автора. 1988. 8. Циркулі бондарські металеві. С. Косівська Поляна. Мал. автора. 1988. 9. Гага — пристосування для натягування металевих обручів та вставки днищ бочок. С. Косівська Поляна. Мал. автора. 1988. 10. Потяг — пристосування для натягування обручів. С. Самчики Старокостянтинівського р-ну Хмельницької обл. Мал. автора. 1988. 11. Віблі — обручі з розколотого навпіл прута ліщини. Реконструкція автора зі слів В. І. Билимчука. С. Косівська Поляна, 1988. 12. Ставчеті обручі з пластин ясена. Реконструкція автора зі слів В. І. Билимчука. С. Косівська Поляна. 1988. 13. Молоток для набивання металевих обручів. С. Косівська Поляна. Мал. автора. 1988.

колір — *білина,* не використовувалась. Бойки з тих же причин не використовували серцевину ялини [10]. Близько року деревина вистоювалася, здебільшого на горищі. В. Шухевич писав, що гуцули заготовляли деревину для бондарства взимку, сушили її 6—12 місяців, а вже потім розколювали на клепки [11]. Обробка клепок відбувалася на бондарному столі — віснім стільці [12]. У поляків аналогічне пристосування має назву stolek obiruczny [13] (див. мал. 2), на якому клепка затискувалася ножним пристроєм з тим, щоб руки залишалися вільними. Цей же пристрій використовувався і для столярних робіт, і для виготовлення гонт [14]. Ф. К. Волков аналогічний станок в українців рівнини називав *лисицею* [15]. У росіян клепки виготовляли на колоді з допомогою сокири, а для фіксації вже зібраного виробу служив верстак і лава зі вставним бруском, верхи на який сідав майстер, використовуючи брусок як опору під час скоблiння бочки [16].

Для того, щоб клепка мала опуклість з одного боку і жолоб з другого, внутрішнього, її обробляли *стругом* — інструментом у вигляді заточеної з одного боку вигнутої напівколом чи прямої пластинки сталі, довжиною близько 35 см з двома дерев'яними ручками по боках (див. мал. 3). Затиснувши догу в *віснім стільці,* її підгонили кривим стругом — *вісним ножем, а* потім прямим ножем; товщину доги доводили приблизно до трьох сантиметрів. Подібні інструменти відомі в Карпатах також під назвою *вісняк, осняк* [17], *ніж обіручний* [18].

Ретельніша обробка зовнішньої і внутрішньої частини клепки проводилася рубанком — (гебель) [19], heblik [20], зокрема спеціалізованим, з напівкруглим лезом — *дягливча* (в гуцулів) [21]. Клепки для бочок робили ширшими в середній частині і звуженими до кінців, а для начиння конусоподібної форми — трапецієподібними [22].

Важливим етапом у виготовленні клепки була підгонка її бокової частини, для чого у гуцулів були спеціальні дерев'яні шаблони — *моглі* з нанесеними на них рисками — *штихами* [23] (див. мал. 4). Моглі були кількох видів для посуди різної величини. Підгонка по цих шаблонах проводилася на лавці — дерев'яному брусі із вставленим у його верхній частині одинарним або двійним лезом [24], який ставився на ножах. З цією метою на Закарпатті, а також Білорусії використовувався фуганок — *спуст* [25], який кріпився в робочому стані у верстаку нерухомо лезом вгору, чи клепки фіксувалися особливим зажимом, а працювали спустом. Для кожного виду начиння треба було мати цілком визначену кількість клепок, наприклад для 200-літрової дубової бочки — 28 штук [26].

[10] *Там же.*
[11] *Шухевич В.* Гуцульщина // Матеріали до українсько-руської етнології.— Т. 4.— Львів, 1901.— С. 148.
[12] С. Старява Старосамбірского р-ну Львівської обл.— ПМА.
[13] *Falkowsky I.* Pacshicny. Na pograniсze Lemkowsko-Bojkowskim.— Lwow, 1935.— S. 36—37.
[14] С. Старява Старосамбірського р-ну Львівської обл.; с. Розгріче Стрийського р-ну Львівської обл.— ПМА.
[15] *Волков Ф. К.* Этнографические особенности украинского народа // Украинский народ в его прошлом и настоящем.— Пг., 1916.— Т. 2.— С. 489.
[16] *Бромлей Ю. В., Грацианская Н. Н.* Проблемы этнографического изучения культурной общности населения Карпат // Карпатский сборник.— М., 1976.— С. 345.
[17] *Jozef Gajek.* Zarys etnografizny zahodnej czesci Podolia.— Lublin, 1947.— S. 345.
[18] *Fisher A.* Na pograniczy Lemkowsko-Boikowscim.— Lwow, 1935.— S. 87.
[19] С. Розгірче Стрийського р-ну Львівської обл.— ПМА.
[20] *Falkowsky I.* Zachodnie pogranisze Huculzczny.— Lwow, 1937.— S. 38.
[21] С. Перехрестя Воловецького р-ну Закарпатської обл.— ПМА.
[22] *Титов В. С.* Народные деревообрабатывающие промыслы Белоруссии.— Минск, 1976.— С. 73.
[23] С. Косівська Поляна Рахівського р-ну Закарпатської обл.— ПМА.
[24] С. Косівська Поляна Рахівського р-ну Закарпатської обл.— ПМА.
[25] Державний музей етнографії народів СРСР, м. Ленінград — № 266—46 а, б, с.— Полтавська губ.
[25] С. Перехрестя Воловецького р-ну Закарпатської обл.— ПМА; *Титов В. С.* Зазн. праця.— С. 74—75.
С. Косівська Поляна Рахівського р-ну Закарпатської обл.— ПМА.

Наступний етап — складання клепок. Для цього в шаблоний обруч складач вставляли першу клепку, притискуючи її *отримачем* — спеціальним пристосуванням, що скадається із паралельних планок — *вилцят,* з'єднаних невеликим бруском *засувом.* Віддаль між вилцятами регулювалась у відповідності з товщиною клепок з допомогою клинця [27] (див. мал. 5). Вставивши в складач всі клепки, одівали перший обруч.

Наступна операція необхідна тільки для бочарного посуду, в першу чергу дубових бочок. В *кошіль* —конструкцію із металевих поліс— кладуть стружку із-під клепок, підпалюють її і випалюють бочку в середині поки не нагріється її зовнішній бік. Після цього при допомозі троса і гвинта відтискають, тобто затягують бочку, яка набуває випуклої форми, закріплюють другий обруч, обчищають краї клепок і сушать протягом тижня [28].

Якщо при стисканні трапецієвидних клепок для конічного посуду технологія у східних слов'ян майже повсюдно була однаковою, то, як зазначає В. С. Тітов, при стягуванні бочарних виробів існували певні особливості. Зокрема, в Білорусії іноді стягували бочку з допомогою троса, один кінець якого кріпився нерухомо, а інший — до лебідки. В іншому випадку бочку стискали спеціальним обручем, діаметр якого регулювали зажимним гвинтом [29]. Найбільш давнім автор вважає спосіб широко відомий і в росіян, і в українців — набивання на основу бочки обручів різного діаметра, які поступово стискають клепки до їх повного стуляння [30].

Наступною важливою операцією було вставляння дна. Для цього використовувались спеціалізовані бондарні інструменти — *уторник* і *циркуль,* у гуцулів — *гагу.* Утором називався паз із внутрішнього боку бочки, в який вставляли дно. Його робили із допомогою уторника — невеликої 3—5-зубої пилки, закріпленої на кінці дерев'яною ручкою із насаженим на неї *хомутиком* [31] (див. мал. 6). Під тією ж назвою у гуцулів використовувались фабричні пристосування австро-угорського виробництва, що мало чим нагадує уторник [32]. У білорусів самодіяльний інструмент для нарізки уторів називався уторич, закрой, прудавік [33]. В українців рівнини уторником називався також кривий струг для тих же робіт [34]. На Бойківщині відомий був втирник — долото для прорізування рівця в клепках [35].

Нарізавши утори, вставляли дно. Ось як описує Ф. К. Волков підготовку до операції: «...бондар бере розміряч (циркуль — *Т. Б.*) і розсуває ніжки його приблизно на віддаль радіусу посуду, потім намічає яку-небудь точку в глибині уторів і послідовно накладає циркуль, який повинен обійти навколо шість разів (це називається *разміряти на шість*). Якщо разміряч не доходить до наміченого місця, від якого було розпочато відкладання, чи переходить його, тоді решта площі вимірюється і ділиться на шість частин, а потім ніжки циркуля зсуваються чи розсуваються на $^1/_6$ і розпочинається нове розмірювання, аж поки циркуль не обійде шість раз точно» [36]. У гуцулів циркуль мав ще назву *шешкірні,* а коло, яке ним окреслювали для розмітки дна — *оборой* [37], в Полтавській губернії дерев'яний циркуль називали *обчиркач* [38]. Традиційно існували металеві циркулі заводського виробницт-

Шухевич В. Гуцульщина // Матеріали до українсько-руської етнології.— Т. 4.— Львів, 1901.— С. 249.
[28] *Там же.*— С. 250.
[29] *Титов В. С.* Зазн. праця.— С. 73.
[30] Народы Европейской части СССР.— Т. 1.— М., 1964.— С. 615.
[31] С. Розгірче Стрийського р-ну Львівської обл.— ПМА.
[32] С. Косівська Поляна Рахівського р-ну Закарпатської обл.— ПМА.
[33] *Титов В. С.* Зазн. праця.— С. 75.
[34] *Волков Ф. К.* Зазн. праця.— С. 489.
[35] Бойківщина.— К., 1983.— С. 122.
[36] *Волков Ф. К.* Зазн. праця.— С. 489.
[37] *Шухевич В.* Зазн. праця.— С. 250.
[38] Державний музей етнографії народів СРСР, м. Ленінград, № 266—45.

ва[39] (мал. 8). Дно випилювали вісним ножем до товщини 0,7 см — така ширина уторного пазу[40]. Потім дно вставляли в утор з допомогою гаги (див. мал. 9). Трохи ослабивши клепки, між ними, як і між клепками дна, в дубову бочку вставляли в нижній частині (до висоти 25 см) *шаш* — висушені і порубані на полоски стеблини очерету[41]. Після цього можна було остаточно підбити і закріпити нижній залізний обруч. Для цього гуцули використовували *гагу*, а рівнинні українці натягували обручі *потягом*[42] (мал. 10), який у білорусів називався *натягушем*[43].

Ще на початку XX ст. сільські бондарі застосовували в основному дерев'яні обручі. Гуцули здебільшого виготовляли їх із ліщин, розколюючи рівну гілку товщиною більше 3-х см надвоє і надрізуючи їх з обох кінців таким чином, що утворювались кути з одного боку приблизно 1,5 см, а з другого — 10—12 см (мал. 11). Утворені таким чином «зуби» з'єднували, зігнувши обруч на коліні, а потім надівши його на бочку. Розмір обруча і місце «зубів» розміряли з допомогою нитки з вузликом. Таких круглих *(віблих)* обручів на бочку ставили до 6—8 на верх і низ. Приблизно з початку століття широко входять в бондарну практику залізні обручі, які холодним способом на ковадлі били на конус, надаючи їм форму, що відповідала профілю бочки *(капуя — обруч)*[44]. Скріплювали їх двома заклепками, розмірюючи отвори для них традиційним способом, а потім набивали з допомогою спеціального молотка (див. мал. 13). Заготовки для обручів продавали ковалі на ярмарках.

На молочний, конусоподібний посуд, технологія виготовлення якого відрізнялась лише відсутністю операцій нагріву, ставили обручі, для виготовлення яких використовували виключно польовий, несучкуватий ясен. Колоду, яка має звичайно товщину 18—20 см, спершу розколювали на широкі стрічки в 1 см товщиною, потім робили пластинки шириною 0,5 см і далі вирізали (як на мал. 12). Довжина такої стрічки для обруча також вимірювалася шнурком з вузликом, потім охоплювали ним посуд і «застібали» його. Щоб він тісно охоплював конусопідібні форми, його з одного боку робили товщим[45]. На начиння невеликого діаметру — *коновки, пасківники, колотівки, глегівки, дійнички* — звичайно ставили два таких ставчатих обручі[46]. На великий посуд із ялини — *гелети, цебери, бербениці, тонаги, путари, путини* — ставили, як і на дубові бочки — віблі обручі, а пізніше — металеві.

«Вушка» бондарного посуду виготовляли шляхом вставки в загальний ряд кількох однакових вищих за розміром клепок. Якщо таких клепок було дві, то розташовували їх одну проти одної. У цих клепках прорізали отвори для просовування палки чи руки. Вушко-ручку для коновки вирізали на *клепці*, виготовленій із бука — особливо міцного дерева[47].

Що стосується декорування бондарних виробів, то воно проводилось розігрітим писаком — залізною печаткою з дерев'яною ручкою[48]. Орнамент був геометричним; часто застосовувався мотив хреста. Таким чином декорували звичайно невеликі вироби — пасківники (для освячення пасок), черпаки, дійниці, коновки і т. ін. Молочне начиння звичайно не прикрашали, щоб його краще було мити[49].

З середини XIX ст. прийоми різьби по дереву, традиційні для

[39] С. Косівська Поляна Рахівського р-ну Закарпатської обл.— ПМА.
[40] *Там же.*
[41] *Там же.*
[42] С. Самчики Староконстантинівського р-ну Хмельницької обл.— ПМА.
[43] *Титов В. С.* Зазн. праця.— С. 76.
[44] С. Косівська Поляна Рахівського р-ну Закарпатської обл.— ПМА.
[45] С. Косівська Поляна Рахівського р-ну Закарпатської обл.— ПМА.
[46] *Шухевич В.* Зазн. праця.— С. 250.
[47] С. Косівська Поляна Рахівського р-ну Закарпатської обл.— ПМА.
[48] *Шухевич В.* Зазн. праця.— С. 252.
[49] *Мандибура М. Д.* Полонинське господарство Гуцульщини другої пол. XIX— 30-их рр. XX ст.— К., 1978.— С. 85.

гуцулів, були перенесені і на бондарне начиння, призначене в основному для вина і напоїв. Це пов'язане передусім з іменем визначного гуцульського різьбяра Ю. Шкрібляка [50].

Важливим є те, що практично все молочне начиння із дерева мало метрологічне співпорядкування на нижньому щаблі якого стояв або *черпак*, або *черпак-полонник* [51], або *коновка (міртук)*, місткість яких відрізнялася в незначній мірі [52]. В цілому технологія виготовлення кожної посудини була вироблена досконало. Наприклад, бондар Іван Васильович Билимчук виняткове точно називав автору всі параметри начиння, яке він раніше виготовляв (с. Косівська Поляна).

Природньо, що високі вимоги до точності розмірів начиння могли проявлятися лише в умовах чітко визначених стандартів, які навряд чи могли бути встановлені розрізненими сільськими бондарями, що займалися до того ще й сільськогосподарським виробництвом. Для цього потрібний був досить високий ступінь спеціалізації і, враховуючи що в містах виокремлення ремесел відбувалося швидше, можна припустити, що саме ремісничі центри визначали розвиток промислів. Очевидно, в Карпатському регіоні це були такі міста, як Львів, Дрогобич, Мукачеве та ін.

Запровадження в ряді підкарпатських міст, зокрема в Львові та Дрогобичі, Магдебурзького права зумовило існування там розвинутого цехового устрою. Як пише С. Т. Білецький, бондарі об'єдналися у Львові в окремий цех в середині XVI ст., причому він став сенйором бондарного виробництва Поділля і Покуття. Саме львівський цех мав монополію на перевірку якості й місткості бочок, виготовлених провінційними ремісниками, і навіть судився з ними з цього приводу [53]. Цікаво, що виникнення в кінці XVI — на поч. XVII ст. нових цехів, в тому числі і бондарських, автор пояснює конкуренцією з німецькими ремісниками [54].

Поряд з цехами, активно, хоча до певного часу і в конфлікті з ними, розвивалися нецехові ремесла [55]. Бондарство, як малоприбуткове ремесло, мало особливо багато позацехових майстрів. По-перше, тому, що бондарний промисел вже давно існував і був доступний багатьом, а по-друге, вступ в цех вимагав немалих коштів. Крім того, українців, наприклад, не приймали в цехи ще і з національно-релігійних причин, віддаючи перевагу полякам і німцям [56].

З другої половини XVIII ст. розпочалася криза цехового устрою і поступово нецехове ремесло переходить на законне становище [57]. Цехи продовжували існувати, але в умовах зародження капіталістичних відносин їх роль не могла не змінитися. Так, помітно вплинули на піднесення бондарного ремесла в Дрогобичі розвиток солеварної справи в XVIII ст.[58] В XIX ст. розвиток бондарства, зокрема в гуцулів, значною мірою пов'язаний із зростанням капіталістичного товарного ринку. Численні винокурні, підприємства по виготовленню смоли, а пізніше нафти і нафтопродуктів потребували бондарної тари. При багатьох із них організовувались спеціальні майстерні. Значна кількість їх продукції збувалася на внутрішньому ринку, а також ішла на експорт. Більшість бондарних майстерень належало селянам, які володі-

[50] *Будзан А. Ф.* Різьба по дереву в західних областях України.— К., 1960.
[51] *Лобунец В., Полупанова І.* Історико-побутова експедиція Київського державного історичного музею // Нар. творчість та етнографія.— 1960.— № 1.— С. 146.
[52] *Мандибура М. Д.* Зазн. праця.— С. 88.
[53] *Білецький С. Т.* Розвиток ремесла і промислів у Львові в сер. XVII ст. // З історії західноукраїнських земель.— Вип. 2.— К., 1957.— С. 17.
[54] *Білецький С. Т.* Соціальна структура населення Львова в сер. XVII ст. // Там же.— Вип. 4.— К., 1960.— С. 4.
[55] *Яценко Г А.* Розклад цехів у Львові в 1740—1770 рр. // З історії західноукраїнських земель.— Вип. 2.— К., 1957.— С. 69.
[56] *Білецький С. Т.* Соціальна структура населення Львова в сер. XVII ст.— С. 11.
[57] *Яценко Г. А.* Зазн. праця.— С. 76.
[58] *Ісаєвич Я. Д.* До характеристики ремесла і торговлі в Дрогобичі в 30-их — 40-их роках XVIII ст. // З історії західноукраїнських земель.— Вип. 4.— К., 1960.— С. 32.

ли земельними наділами до 10 моргів і використовували як робочу силу тільки членів своєї сім'ї. Частина майстерень була власністю безземельних селян, для яких бондарство було основним заняттям. Центрами бондарного виробництва на Гуцульщині стають Рожнятів, Брустури, Ясеня, Криворівня, Великий Рожин, Річка, Комач, Жаб'є [59]. В кінці XIX ст., наприклад, в Чернівцях існувало вже два фабричних підприємства по виготовленню клепок для бочок і самих бочок [60]. Багато цієї продукції вивозилось в Росію, куди поступало близько четверті її виробництва на Буковині [61].

Отже, можна зробити висновок, що в даному регіоні бондарство до рубежа XVI—XVII ст. розвивалося лише як домашнє виробництво на власне слов'янській достатньо давній основі. Його виділення в самостійне ремесло серед інших деревообробних промислів в Західній Україні відбувається у зв'язку з розвитком цехової системи. Цьому сприяли певні історичні умови, що полягали, крім всього іншого, в економічній орієнтації на Захід. В умовах жорстокої конкуренції, зокрема з німецькими ремісниками, тут розвивається специфічний бондарний інструментарій, частково запозичений у німців. З розвитком нецехового ремесла, що прискорився з кризою цехів і в зв'язку із зростанням капіталістичних відносин, цей інструментарій поширюється серед провінційних і навіть сільських кустарів і ремісників, що дає можливість частині із них остаточно перейти до виключно ремісничого виробництва.

В гірських гуцульських селах внаслідок властивих їм особливостей господарської структури домашнє бондарне виробництво аж до другої світової війни продовжувало відігравати значну роль, обслуговуючи ведення полонинного господарства.

ТЕТЯНА БЕТЕХТІНА

Ленінград

[59] Гуцульщина.— К., 1987.— С. 148—149.

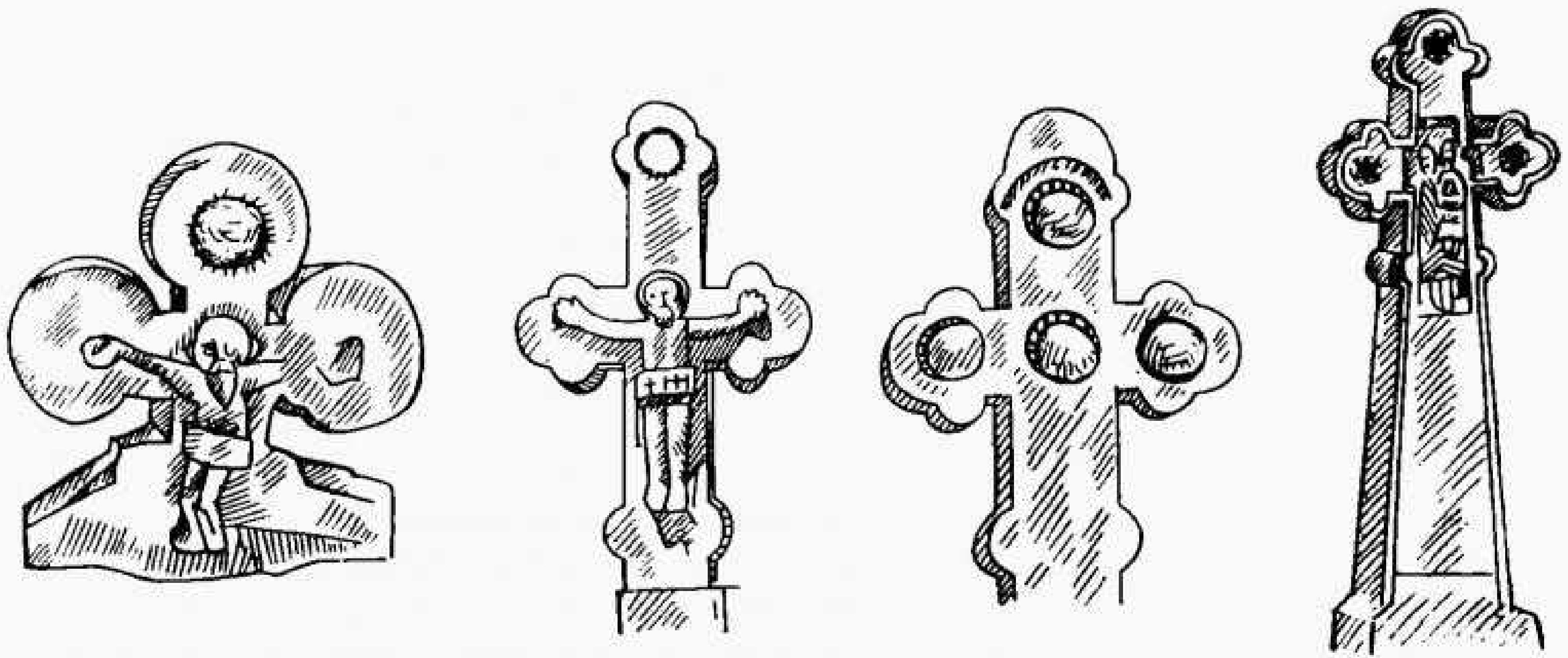
[60] *Кукурудзяк М. Г.* Лісопильна та деревообробна промисловість Буковини в кінці XIX ст. // Минуле і сучасне північної Буковини.— Вип. 2.— К., 1973.— С. 45.

Грищенко І. А. З історії економічних взаємовідносин Буковини з Росією та Україною в XIX ст. // Український історичний журнал.— 1959.— № 5.— С. 91.

АРХАЇЧНІ ЗНАКИ

У народознавчих дослідженнях, що помітно частіше видаються друком у нашій країні, привертає увагу намагання авторів якомога грунтовніше висвітлити питання генезису, семантики окремих знакових систем і їх елементів у давніх і сучасних компонентах духовної культури народу. Переважно коло явищ і реалій обмежується традиційними вишивкою, тканням, різьбою на дереві, народними розписами, керамікою, рідше — писанкою. Поза увагою фахівців залишається такий «носій» реліктових знаків, як народні меморії, передусім надгробки. На Україні вони мають давні традиції, пов'язані з певними світоглядними, естетичними уявленнями, що сформувалися в східних слов'ян ще в період докиївської Русі.

Християнізація давньоруських земель внесла значні зміни в їх сутісну структуру, зокрема детермінувала інгумацію як єдину форму поховання людини, а хрест став обов'язковим знаком на могилі. Ці церковні приписи втілювалися в життя неоднаково як у часі, так і просторі, а ще помітніше — в різних соціальних верствах. Елементи дохристиянської похоронної обрядовості, форми увічнення пам'яті покійного зберігалися у народі впродовж віків, а в окремих проявах дійшли до наших днів. Через штучну деформацію поняття «народна культура» деякі з них не вивчалися радянськими дослідниками, зокрема окремі знаки на надгробках, такі, як, наприклад, коло.



Його рельєфне зображення, безперечно, поступається в популярності перед різьбленими і мальованими деталями на надгробках. Тому не часто бачимо цей знак на хресті старого сільського кладовища. Він майже зник з надгробків у місцях сучасних захоронень. Отже, слід вбачати в цьому особливо унікальну ланку з колись міцної системи народних світоглядних уявлень наших далеких пращурів. Розміщення і спосіб виконання кола в загальній композиційно-образній системі надгробка свідчить про те, що цьому знаку надається особливий смисл. Викарбуване у верхній частині середнього видовженого рамена хреста, коло за своїм місцем і розмірами набуває значення домінанти в надгробку. Воно не сприймається як елемент орнаментального мотиву, перенесеного з вишивки чи різьби, у ньому відсутні й натяки на декоративність. Складно тут помітити зв'язок з євангельськими оповідями про стан природи після розп'яття Христа, де сонце згадується тільки у зв'язку із затемненням на кілька годин. Уже давньослов'янська символіка використовувала коло як символ сонця. Очевидно, цей праслов'янський символ життєдайного сонця, запоруки вічності життя, з часом був перенесений на християнський надгробок. Нова віра не мала серйозних підстав відкинути його, отже, мабуть, тому він зберігся на нечисленних кам'яних надгробних хрестах з попередніх століть.

Відповісти на питання, коли вперше був викарбуваний такий знак на надгробку з могили східного слов'янина, поки що неможливо. Відомо тільки, що невеликий рельєфний знак — коло — розміщене по центру надгробної плити із захоронення 1237 р. в Східній Рязані [1].

На кам'яному хресті кінця XVII — початку XVIII ст. з с. Верені на Львівщині [2] воно знаходиться в центральній частині верхнього рамена. Викуте глибокою контррельєфною лінією, грані якої вже втратили чіткість, коло є домінантою на цьому хресті, підпорядковуючи собі весь образний лад. Квола фігура барельєфного Христа, наче поступаючись йому місцем, опустилася з хреста і стоїть на широкому, грубо обробленому підніжжі. Розміщена під колом, вона сприймається як додаток до цього знаку. Такий композиційно-образний принцип у творенні надгробка спостерігається на хрестах, споруджених у різні часи і встановлених на кладовищах, інколи дуже віддалених між собою. Він чітко простежується, наприклад, у хресті монументальних форм (понад 2 м висоти), вирізаному в 1930-х роках з суцільної брили пісковика, на кладовищі с. Малих Заліщиків Чортківського району Тернопільської області. Середнє його рамено майже вдвічі довше за бокові, а також, як і нижнє, значно ширше за них. У його верхній частині глибокою контррельєфною лінією висічене коло, накреслене від руки. Невідомий майстер тримав долото під кутом до центру, і, таким

[1] *Ермолинская В. В., Нетуханина Г Д., Топомова Т. Ф.* Русская мемориальная скульптура.— М., 1978.— С. 21.
[2] Див.: Львівський музей українського мистецтва, інв. № 43034.— С. 506.

чином, площа знаку набула певної опуклості. Його діаметр значно більший за поперечник голови, розміщеної нижче барельєфної фігури розп'яття. Такі пропорції закономірні для всіх відомих надгробків цього типу, зокрема тих, що є на кладовищах сіл Яблунівки, Джурина, міста Бучача на Тернопільщині та ін.

Є хрести без скульптурних розп'ять, що мають по чотири кола — на трьох раменах та середхресті (с. Ріпинці, Дарахів на Тернопільщині та інші). Привертає увагу спосіб їх виконання — кола зроблені подвійними лініями різної ширини, а вузький інтервал між ними заповнений ритмічно повторюваними трикутними зубцями, що асоціюються з променями сонця. Коло виступає і як композиційний компонент у рельєфному зображенні чаші на середхресті, воно розміщене не тільки над нею, але й над таким же зображенням хреста.

Коло є давнім язичницьким символом життєдайного сонця, що зображувався на християнському хресті, так і не ставши декоративним його елементом. Воно виступає в різноманітних композиційних поєднаннях з ним, і за кожним приховується певний зміст. Біля с. Лядова, розкинутого на схилах високого берега Дністра, недалеко від м. Могилів-Подільського, на пустці (очевидно, колишньому кладовищі) одиноко стоять два монументальні (висотою близько 2 м) хрести, зроблені з місцевого пісковика не пізніше XVIII ст. Вони вмонтовані шипами в масивні круглі плити (діаметром 180 см, товщиною 25—28 см) і складають з ними єдине ціле. Розглядати ці плити як підставку для хреста — отже заперечувати їхнє якесь інше значення. В даному випадку могила мусила б мати круглу форму, що суперечить загальноприйнятим традиційним поздовжнім формам надмогильних насипів. Очевидно, інші причини детермінували таке поєднання хреста з колом, і мали вони не тільки локальне значення. На давньому кладовищі в м. Крем'янці Тернопільської області, віддаленому на сотні кілометрів від наддністрянської Лядови, також зберігся кам'яний надгробок у формі доволі великого кола (діаметр 120 см), яке увінчує чотирираменний хрест висотою 60 см. Витесаний цей знак з суцільної кам'яної плити, дещо товщої 20 см. Нині цей надгробок лежить на землі, але з того, як навколо розміщені інші могили, можна ствердити, що первісне його положення було вертикальним. Поміж невеликих приземкуватих хрестів він мусів виділятися не тільки своїми розмірами, а передусім формою, бо коло було вищим від багатьох хрестів, що стояли поряд. Хрест, що трохи підносився над ним, сприймався не як домінанта, а як додаток. Що символізувало воно на цьому надгробку? Всесвітнє торжество віри, за яку, як один із символів боротьби з польськими феодалами і шляхтою, віддали життя козаки, що були тут поховані (кладовище й досі називається «козацьким»), чи, може, віру пращурів у вічне життєдайне сонце?

Мотив кола в хресті трактується по-різному: то як своєрідний обруч, виконаний з каменю, дерева, заліза, що зовні, по торцях рамен, оперезує хрест, то як коло, поза яке виступають кінці рамен, неначе виростаючи з нього, або як дуже маленький кружечок, розміщений на середхресті. У більшості випадків подібні хрести не мають розп'яття. Часто на них є інші скульптурні елементи, обов'язкові рельєфні написи на верхньому рамені.

Частіше від кола на надгробках знаходимо шестипелюсткові розетки, вписані в коло і розміщені на всіх трьох раменах хреста. Вони чітко виступають на уцілілих кам'яних надгробках сільських кладовищ, особливо наддністрянських — Тернопільської, Хмельницької, Вінницької областей. Наприклад, на кладовищі, перенесеному в кінці 1970-х рр. із Старої Ушиці (де створено водоймище) та інших сусідніх сіл, є хрести простої конструкції з різьбленими розетками на трьох раменах. На світлому (білому, рідше — синьому) тлі вони вичленовані контрастною (вишневою, темносиньою) фарбою. Такі розетки є і на кам'яних надгробних хрестах навіть зі скульптурними зображеннями. Наприклад, на пам'ятнику початку XX ст. на кладовищі в

с. Джурині на Тернопільщині в центрі знаходиться барельєфне зображення Богородиці з дитиною на руках, а три рамена хреста закінчуються глибоко врізаними розетками. Їх рисунок створюється шістьма гостроверхими трикутниками, сторони яких — гостроконечні еліпси — і є пелюстками різьбленої розетки.

Дещо інакше вирізані розетки на надгробнику в с. Більбожниці також на Тернопільщині. Її пелюстки — це заглиблення, обрамлені вузеньким ободком, а простір між ними вибраний долотом. Уся передня сторона цього, як майже і всіх інших кам'яних хрестів з розетками та барельєфними фігурами, по зовнішньому периметру обведена вузенькою контррельєфною лінією, що при заглибленому на 2—3 см тлі рельєфів створює додатковий естетичний ефект. Майже всі розетки врізані неглибоко і вичленувані контрастним відносно тла кольором — чорним, червоним, синім. Інколи цілими рядами стоять такі хрести на кладовищах згаданих областей, і взагалі зустрічаються на території всієї України.

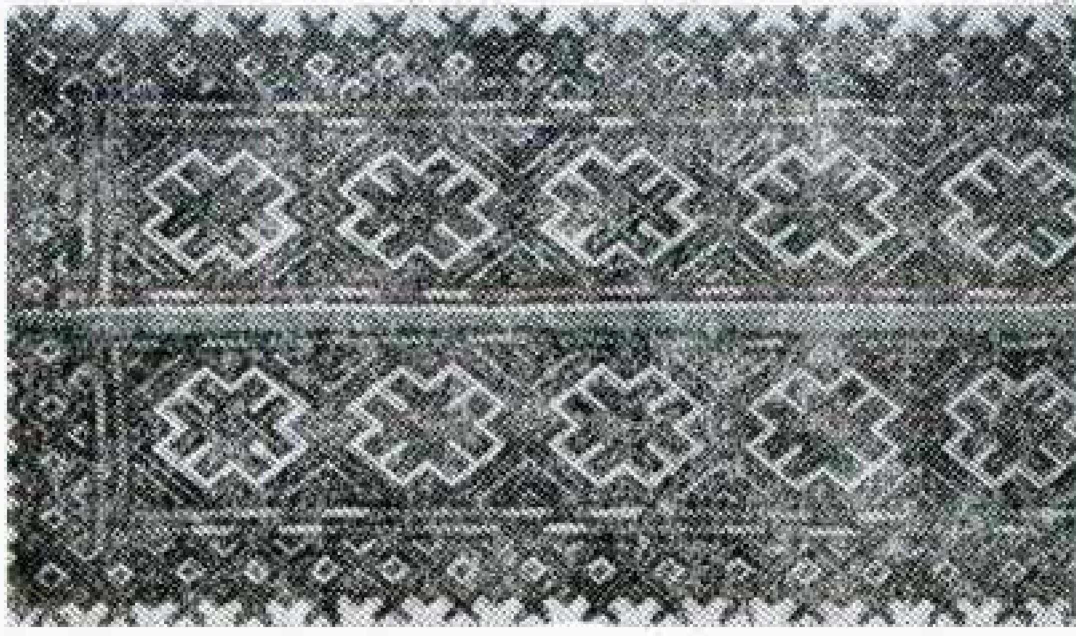
Велика рельєфна розетка вписана в коло, що складається з елементів, однакових за формою з її пелюстками, розміщена на вершині також плоскорізьбленої піраміди, становить основний зображальний мотив кам'яного надгробка на кладовищі с. Озерянців Кам'янець-Подільського району Хмельницької області. Її розміри, а передусім пластично-образна активність підпорядковують собі всі інші компоненти цього пам'ятника. Зокрема, дещо губиться у порівнянні з колом різьблений напис у нижній частині п'єдесталу, на якому вона розміщена, і навіть невеликий хрест, що стоїть над нею.

На надгробній плиті, що формою асоціюється з саркофагом, яка збереглася на старому кладовищі в с. Кукавці на Вінниччині, у верхній частині симетрично розміщені дві розетки. Виконані контррельєфом, вони неначе візуально віддалені від тла і тим більш від барельєфного хреста, над яким знаходяться.

Семантика кола, чи не найбільш архаїчного знаку, не могла бути абсолютно незмінною. З віками вона збагачувалася, водночас змінювалася і його форма. Наприклад, відоме зображення кола у вигляді віночка на центральному місці того ж хреста. Сучасникам, які причетні до виготовлення пам'ятників з такими знаками, їх семантика не відома. Вміщення розеток на хрестах вони пояснюють лише традицією.

МИКОЛА МОЗДИР

Львів



ДО 100-ліття УКРАЇНСЬКИХ ПОСЕЛЕНЬ В КАНАДІ

УКРАЇНЦІ КАНАДИ: З ІСТОРІЇ ФОРМУВАННЯ ГРОМАДСЬКОГО ПОБУТУ

Від часу, коли почалася масова еміграція українців до Канади, минуло століття. Збереглися документи, які свідчать, що у вересні 1891 року Іван Пилипів (Пилипівський) та Василь Єленяк — трудові емігранти з села Небилова Калушського повіту на Прикарпатті (нині Івано-Франківської області) пароплавом «Орегон» прибули до канадського порту Галіфакс. Збереглися також спогади Івана Пилипіва про його заокеанську мандрівку: «В Гамбургу агент посадив нас на велику шифу і ми поїхали через моря. Їхали 22 дні. Доїхали до Монреалю. Рано злізли з шифи, а пополудні сіли на поїзд і поїхали поперек Канади. Дорога була якась довга, два дні і пів волоклися ми через скелі, ліси, води і пусті поля. Видно було, що ми в дикім краю. Приїхали ми до якогось міста, де стояли дерев'яні будинки. На станції казали нам висісти урядники, що вміли говорити по-нашому, але виглядало, що це не були наші люди; видно, німці. Це був Вінніпег»[1].

Основну масу переселенців за океан становили малоземельні селяни, які продавали останні клаптики землі, останню свитину, або ж зверталися за позичками до лихварів, щоб придбати корабельний квиток для виїзду у «Новий Світ». Покидаючи рідну землю, вони отримували страшне своїм змістом імення «емігрант». Переважно це були вихідці з Галичини, Закарпаття і Буковини.

По-різному склалися долі українців, що виїхали за океан, до далекої Канади. Перші іммігранти з України поселялися переважно в західних провінціях Канади, де на одержаних наділах незайманої землі важкою працею будували свої господарства. Розчищаючи ліси під пшеничні ниви, прокладаючи тисячокілометрові залізниці і добротні шляхи, добуваючи вугілля на шахтах, вони зробили вагомий внесок у розбудову і розквіт Канади. Заокеанська земля стала для багатьох з них прибраною батьківщиною, а вони — часткою народу країни, де поселилися і почали нове трудове життя. Вже через десять років після прибуття перших українських переселенців в райони канадських прерій урожай тільки однієї із провінцій Канади приносив країні більше золота, ніж його було добуто за всі роки «золотої лихоманки» Клондайка.

Відтоді, як на канадську землю ступили Іван Пилипів та Василь Єленяк, вже п'яте покоління канадців українського походження живе і трудиться у країні кленового листа. Українська етнічна група розміщена головним чином в степових провінціях Канади — традиційних місцях поселення української трудової імміграції (Альберта, Манітоба, Саскачеван). Досить значне українське поселення в провінції Онтаріо,

[1] Тут і далі спогади та враження зарубіжних громадян цитуються за публікаціями газети «Вісті з України» (1981—1990 роки).

де проживає близько 150 тисяч українських канадців, що складає майже два відсотки населення провінції. За останні тридцять років значною мірою посилилась урбанізація української етнічної групи в Канаді, що привело до суттєвих змін як в географічній дислокації українського населення країни, так і в його професійній структурі. Нині три чверті українських канадців проживають в містах, серед яких найбільші поселення — в Едмонтоні, Вінніпегу, Торонто, Ванкувері, Монреалі, Калгарі, Гамільтоні, Саскатуні, Тандер-Беї, Сант-Катаринсі. За чисельністю українське населення в Канаді посідає п'яте місце після англосаксів, французів, німців та італійців і складає понад 600 тисяч[2].

Безпосередні вихідці з українських земель серед загальної маси українців становлять тепер незначну кількість, переважна більшість українців у Канаді — це нащадки колишніх заробітчан та політичних втікачів, народжені за кордоном. За мовою, культурним вихованням, традиціями молодше покоління зарубіжних українців майже повністю асимільоване і загалом лише походження батьків вказує на його приналежність до української нації. Тому означення «емігранти» до цієї частини українців можна застосувати значною мірою умовно.

Форми культурно-освітнього і громадського життя українських поселенців в Канаді почали визначатись ще з кінця XIX ст., коли були створені перші громадські осередки (робітничі і народні доми, читальні, загальноосвітні школи, самодіяльні мистецькі групи і товариства). Пізніше виникли перші українські органи преси в Канаді. Вже на початку століття українці Канади беруть активну участь у робітничому русі, залучаються до діяльності культурно-освітніх осередків прогресивної громадськості — курсів для неписьменних, дитячих шкіл, читалень, бібліотек, фахових курсів, на яких набували нових професій, гуртків художньої самодіяльності.

Починаючи з 1906 року, коли були створені три українських відділення соціалістичної партії Канади, українські робітники об'єднуються для спільної боротьби разом з канадськими трудящими різних національностей за свої життєві інтереси — за більшу заробітну плату, право належати до профспілок, за восьмигодинний робочий день.

Національно-свідомі іммігранти започаткували культурно-освітні, суспільно-політичні організації в Канаді. З 1918 року веде свій початок Товариство об'єднаних українських канадців (ТОУК) — прогресивна організація української трудової еміграції загально-культурного та просвітницького характеру. Створена спочатку під назвою Стоварищення український робітничий дім (СУРД), пізніше називалася Товариство український робітничо-фермерський дім (ТУРФДім, 1924 р.). Під час другої світової війни в 1941 році воно діяло під назвою Товариство допомоги батьківщині (мається на увазі — Радянській Україні). Через рік перейменоване на Товариство канадських українців. З 1946 року організація носить назву Товариство об'єднаних українських канадців (ТОУК).

В статуті ТОУК (1946 р.) відзначалися його найголовніші завдання: «нести моральну і матеріальну допомогу українському працюючому людові та загальній визвольній справі робітництва і фермерства», «ширити якнайдальше освіту серед членів Товариства». Поряд з організацією зусиль канадців українського походження для «найкорисливішого вкладу у канадське національне життя», Товариство ставить за мету «вести культурну діяльність включно з плеканням мистецтва, музики і драми, набувати бібліотеки, музичні і театральні спорядження»[3].

В 1922 році українцями, що прибули з Галичини, Буковини і Закарпаття, була заснована прогресивна страхова і допомогова інтернаціональна організація — Робітниче запомогове товариство (РЗТ). В його складі, крім українських, польські, литовські, словацькі, фінські

[2] За матеріалами перепису населення Канади в 1971 і в 1981 рр.
[3] Статут Товариства об'єднаних українських канадців.— Торонто, 1948.— С. 3.

та інші відділи. Товариство веде боротьбу за підвищення життєвого рівня трудящих, за поліпшення умов охорони праці, медичного обслуговування і соціального забезпечення, за миролюбиве спрямування зовнішньої політики Канади. До членів РЗТ належать робітники, фермери, працівники сервісу, трудящі інших галузей господарства.

Важко переоцінити внесок, який зробили робітничі організації ТУРФДім — ТОУК та РЗТ у громадсько-політичне та культурно-мистецьке життя української канадської громадськості за роки свого існування: були споруджені Робітничі доми, які стали центрами, де українські трудящі вчилися читати і писати рідною мовою, набували нових знань, де розвивалося українське мистецтво. У Вінніпегу було засноване Робітничо-фермерське видавництво. На сторінках газет «Українські робітничі вісті», «Фермерське життя», «Народна газета», «Робітниче слово» та журналів «Робітниця», «Світ молоді», «Голос робітниці», «Бойова молодь» друкувалися вірші Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, а також популярні народні пісні. Робітничо-фермерське видавниче товариство випустило десятки календарів-альманахів, збірників, книг, у яких висвітлювалася творчість українських письменників. Нині ці славні традиції продовжує видавництво «Кобзар» у Торонто, яке видає газету «Життя і слово» і журнал «Юкрейніен кенейдіен». Тут також виходять книги літераторів українського походження, публіцистичні праці журналістів, дослідження культурно-мистецького і громадського життя української громади на канадській землі.

75 років тому канадська поетеса і перекладачка Флоренс Лайвет переклала сім творів Тараса Шевченка англійською мовою. Прекрасні переклади творів Шевченка англійською мовою зроблені канадським письменником українського походження Джоном Віром. Його переклади поеми «Кавказ», поезій «Реве та стогне Дніпр широкий», «Заповіт», «Минають літа», «Я не нездужаю», «Тече вода в синє море» та багато інших є прекрасним взірцем популяризації творчості Тараса Шевченка не тільки серед громадян українського походження, але й широкого кола зарубіжної громадськості. В канадську Шевченкіану зробили свій гідний внесок активісти українського прогресивного руху в Канаді Матвій Шатульський, Марія Скрипник, Петро Кравчук, Ганна Польова, Мич Сейго, Петро Прокопчак, Степан Мацієвич, Микола Гринчишин.

1 липня 1951 року недалеко від Торонто, в Палермо, був відкритий перший на американському континенті пам'ятник Великому Кобзареві роботи українських радянських скульпторів Макара Вронського і Олекси Олійника. Це був дарунок народу Радянської України трудовим канадським українцям, які впродовж десятиріч не забували рідну землю. Крайовий Виконавчий Комітет Товариства об'єднаних українських канадців вирішив одночасно з встановленням пам'ятника збудувати біля нього і музей Т. Г. Шевченка, який і був відкритий через рік, на початку липня 1952 року. Для українських трудящих за кордоном полум'яне слово поета завжди було наснагою у їхньому житті, у прагненні до кращої долі. В українських робітничих домах впродовж багатьох десятиліть звучить слово поета, лунають пісні на його поезії, його ім'я згадують щирим словом вдячності.

Поряд з поезією Шевченка в українській громаді Канади з роками з'являлося все більше творів Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Павла Грабовського, Максима Рильського.

Нині голова Фундації меморіального Шевченківського парку і музею в Палермо Марія Прокопчак і її чисельні помічники, тисячі друзів з України докладають багато зусиль для поновлення експозиції музею, який два роки тому згорів.

Цікавий музей «Село української спадщини» заснований Товариством української культурної спадщини на території Едмонтонського національного парку в 1974 році. До його експозиції належать житлові та господарські будівлі перших українських поселенців, речі побуту, одяг,

сільськогосподарський реманент, художні вироби народного промислу. Це унікальний музей, експонати якого всебічно висвітлюють життя і побут в Канаді першопереселенців з Буковини та Галичини.

У липні 1971 року Миколою та Ольгою Колянківськими була відкрита мистецька галерея-музей у Ніагара-Фолс. Окрім змінних експонатів творів українських (в тому числі й радянських) художників, галерея-музей має великий постійний фонд картин. В основному музей експонує твори українських митців, але інколи робляться винятки для художників інших національностей — литовців, чехів, поляків, китайців. Українські радянські художники в різний час були представлені в галереї картинами Т. Яблонської, М. Глущенка, графічними роботами В. Касіяна, М. Дерегуса, М. Гроха, О. Губарєва.

Серед постійних експонатів галереї є твори Василя Курилика «Страсті Христові» — серія з 160 картин релігійно-філософського змісту, а також серія «Український піонер» — роботи з життя перших українських поселенців у канадських преріях. Василь Курилик народився у сім'ї фермера в провінції Онтаріо. Художник-самоук став широко відомим і популярним майстром пензля в Канаді. Його роботи експонуються в провідних музеях Канади, США, Англії. Перебуваючи в 1977 році на землі батьків в селі Борівці Кіцманського району Чернівецької області, він зробив близько ста малюнків, частину з яких подарував українському народові.

Відомий у Канаді і українець за походженням художник Мирослав Гумен. В національних галереях Канади можна зустріти роботи українських канадських художників Петра Шостака «Закарпатське село», «Грудневе сонце після першого снігу», Андріани Лисак «Родина», «Руки прерій», «Відчуття весни», Оксани Сербин «Березовий гай», Миколи Кучмія «Поля», «Три червоні клуні», Ореста Савчука «Мати і дитина», «Скелястий пейзаж», Якова Гніздовського «Соняшник», «Юнка», роботи Ганни Тихоліс, Лариси Лугової, Марії Мариняк.

На першому плані культурно-освітньої роботи українських організацій в Канаді була і лишається мистецька діяльність аматорських гуртків — хорових, музичних, драматичних, танцювальних. Іммігранти з України брали з собою за океан рідне слово, рідну українську пісню, везли як неоцінений скарб. Народна пісня — душа великого і талановитого народу. Вона увібрала в себе його життєвий досвід, духовні цінності, моральні критерії. То ж і гуртуються навколо пісенних осередків наші земляки в Канаді, створюють аматорські мистецькі колективи. Відомий письменник-емігрант Микола Тарновський писав: «Де б вони не були, куди б вони не блукали у пошуках праці і шматка хліба, вони повертали до рідного слова, до рідної пісні, і цей талісман не давав їм пропасти в безвістях».

В далеку дорогу за океан українські першопоселенці везли з собою любов до рідної землі і тугу за Україною, обряди і пісні своїх предків, без яких не мислили себе, своєї національної неповторності.

1904 року у хаті Кирила Геника у Вінніпегу група молодих ентузіастів-аматорів гуртка-читальні імені Тараса Шевченка поставили п'єсу галицького драматурга Григорія Цеглинського «Аргонавти»[4]. Згодом у Вінніпегу сформувався перший Український робітничий драматичний гурток (УРДГ). «УРДГ, — писала газета «Робочий народ», — складається з членів, які більшу частину дня проводять або під лучами палючого сонця, або в душних і димних фабриках. Злучені пекельною працею, вертаються вони вечором додому, і треба величезної сили волі, аби тоді ще учить роль або ходити на проби. Крім того, будучи нечисленними, мусять виготовляти всяку підручну роботу для приготовлення штуки: мити зал, убирати його, достарчувати убрань, бігати по крамницях за всякою купівлею і т. п.»[5].

У репертуарі аматорських колективів української громади в Канаді

Наша сцена / Упорядник Петро Кравчук.— Торонто, 1981.— С. 7.
Робочий народ.— Вінніпег, 1910, 1 лип.

впродовж десятиріч кращі твори української класики: «Мартин Боруля», «Наталка-Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці», «Сто тисяч», «Дай серцю волю, заведе в неволю», «Суєта», «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», «Украдене щастя», «Безталанна», «Назар Стодоля», «За двома зайцями», «Бурлака», «Майська ніч», «Запорожець за Дунаєм», «Наймичка», «Калиновий гай», «Будка ч. 27», «Любов на світанні», «Борислав сміється», «Лимерівна», «У неділю рано зілля копала»[6].

Українською піснею, музикою, що так яскраво відображають красу душі і щирість серця українського народу, захоплюються в усьому світі. То ж цілком зрозумілим є потяг українців Канади до народного, класичного і новітнього мистецтва нашого народу, адже народ, який не має свого духовного життя, своєї культури, розпиляється. Культура завжди була і залишається тим містком, що зв'язує думи і помисли наших земляків на прибраній батьківщині з землею рідної України.

Заходами Товариства Український робітничо-фармерський дім, Товариства канадських українців і Товариства об'єднаних українських канадців при активній участі Робітничого запомогового товариства в Канаді відбулося десять Крайових фестивалів української пісні, музики і танцю, а крім того цілий ряд провінційних і окружних фестивалів у Калгарі, Едмонтоні, Гамільтоні, Монреалі, Порт-Артурі, Ріджайні, Саскатуні, Ванкувері, Віндзорі, Вінніпегу, Тіммінсі, у проведенні яких в різні роки брали участь до півтори тисячі самодіяльних митців, а кількість глядачів перевищувала десять тисяч чоловік.

Люди праці — робітники, фермери, лікарі, вчителі, юристи, працівники сфери обслуговування — вони прагнуть зберегти пам'ять про землю своїх дідів і батьків. Вони добре розуміють, що збереження мови, культури, національної гордості — надзвичайно важливі питання. Саме про долю таких славних трудівників український композитор з Едмонтона Сергій Яременко написав кантату «Завойовники прерій».

По всій Канаді можна зустріти численні аматорські гуртки української громади — танцювальні, драматичні, хорові, музичні, які з любов'ю зберігають українську пісню, музику, слово. Так, ще 1951 року започаткував свою діяльність широко відомий ансамбль імені Тараса Шевченко в Торонто. Цей самодіяльний колектив складається з чоловічого хору, оркестру і танцювальної групи. Крім українців, в ансамблі є і представники інших національностей.

Ветерани ансамблю прагнуть продовжувати культурні традиції рідного народу, передавати свої почуття молоді, прищеплювати їй любов до рідної мови, української пісні і музики. Ансамбль запрошують концертувати різні етнічні угруповання, що населяють Канаду.

Перед виїздом в гастрольну поїздку на Україну в 1989 році ансамбль одержав привітання від прем'єр-міністра Канади Брайана Малруні, де, зокрема, зазначається: «Ваші зусилля по збереженню і збагаченню вашого унікального культурного надбання є значним внеском в культуру Канади. Це тим більше помітно тепер, коли з нагоди 175-річчя від дня народження Тараса Шевченка ви вирішили відвідати землю своїх предків. Цей візит надає вам можливість обмінятись думками і дружніми почуттями з народом України».

Знаний у Канаді і український мистецький колектив Товариства об'єднаних українських канадців — жіночий хор «Гагілка», який впродовж десятиліть пройшов славний шлях свого розвитку. А почалося все ще в далекі роки другої світової війни. Група українських жінок, чиї чоловіки, брати і друзі в складі союзних військ бились проти німецького фашизму, вирішили організувати жіночий клуб. Клуб надсилав посилки з одягом і їжею рідним та друзям, які були в армії. Але на це потрібні були кошти. Тоді жінки вирішили поставити оперу С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», а на зібрані гроші придбати необхідне. Успіх перевершив усі сподівання. З'явилась впевне-

[6] Наша сцена.— С. 424—487.

ність у своїх творчих силах, легше вирішувались і фінансові проблеми. Окрилені успіхом члени клубу створили постійний жіночий хор «Гагілка». Багато років цим хором керує його довголітня учасниця, талановита співачка і інструменталістка Наталка Мохорук. Концертна програма хору складається з українських народних пісень, пісень українських радянських композиторів, а також музично-вокальних творів канадського народу.

З цікавою концертною програмою виступає хор імені Олександра Кошиця з Вінніпегу. У декого на Заході уявлення про Україну асоціюється виключно з варениками і шароварами, — сказав якось багатолітній керівник хору Володимир Климків. — А у нашого народу велика і славна історія, багатюща культурна спадщина. Наш хор об'єднує людей, які палко закохані в українську пісню. Вони всі з задоволенням співають і присвячують цьому вільний час. Але нам досить важко зберігати українську пісню в англомовному середовищі. Тому дуже необхідні культурні зв'язки з Україною, діячами українського музичного мистецтва. Українська земля народила багато талантів і чудове мистецтво. Ми горді, що є діти такої землі. Багатолітні сторінки творчої історії на рахунку танцювальних ансамблів «Довбуш» і «Кобзар» з Ванкувера, «Полтава» з Ріджайни, «Гопак» з Калгарі, хору «Ювілейний» з Ванкувера, танцювальних ансамблів і хорових колективів «Русалка» і «Орлан» з Вінніпегу, «Черемош» з Едмонтона, «Калина» з Торонто.

Політика багатокультурності, що була проголошена урядом П'єра Трюдо, визнає важливість внеску емігрантів в етнічну історію країни, надає більші можливості для розвитку їхньої культури, мови. Значною мірою вона сприяє розвитку і українських культурних навчальних закладів шляхом їхнього фінансування з федерального та провінційних державних бюджетів. Закон передбачає «...право громадян Канади навчати дітей мовою меншості і зобов'язує ті адміністративні райони, де проживає кількість дітей, достатня для того, аби на їхнє навчання мовою меншості були виділені кошти із громадських фондів і включає право цих дітей на освіту мовою меншості у публічних навчальних закладах — знову ж таки, якщо це виправдано кількістю таких дітей»[7].

Нині в Канаді діє понад 30 українських музеїв, сотні клубів, біля двохсот так званих різних шкіл, в учбові програми державних шкіл чотирьох провінцій включено вивчення української мови, а в 12 університетах діють курси або кафедри українознавства. В країні видається понад сто українських газет та журналів.

Дослідження проблем українознавства веде Канадський інститут українських студій — КІУС, який входить до складу Альбертського університету. Впродовж багатьох років розвивають свою діяльність Об'єднання українських канадських підприємців і професіоналів, українських митців Канади, українських педагогів Канади, українських письменників Канади «Слово», Українська асоціація вчителів української мови в державних школах, дискусійний клуб українських інженерів, Товариство українських бібліотекарів Канади, Товариство українських музик, українська спілка образотворчих митців Канади, українське лікарське товариство Північної Америки, Канадське культурне товариство імені Тараса Шевченка.

Цікаві перші кроки діяльності Канадського товариства робітничих досліджень по вивченню історії української еміграції до Канади. Широко відома діяльність професора кафедри дошкільного виховання університету Британської Колумбії Ганни Польової — організатора традиційних Шевченківських читань за участю відомих вчених та літераторів в університетах Канади.

Керівник кафедри українознавства професор Торонтського університету Павло Магочій — автор наукових досліджень з історії, мови та літератури Західної України: «Давайте говорити по-русинськи»,

[7] Канадська Хартія Прав і Свобод.— Торонто, 1981.

«Формування національної ідентичності: Підкарпатська Русь 1848—1948», «Галичина: історичний огляд і бібліографічний покажчик», «Дерев'яні церкви в Карпатах», ряду статей з історії української етнографії. Десятки книг, статей, есе про життя української громади в Канаді, українсько-канадські зв'язки опублікував Голова національного крайового виконавчого комітету Товариства об'єднаних українських канадців, відомий публіцист Петро Кравчук.

Тепер серед українського населення Канади є люди будь-яких професій — робітники, фермери, службовці, вчені, літератори, художники, актори, політичні і громадські діячі, депутати федерального і провінційних парламентів. Ось вже і генерал-губернатором Канади став українець за походженням Роман Гнатишин.

Організації української громади в Канаді прагнуть підтримувати зв'язки з землею своїх предків, плекати рідну мову, культуру, народні звичаї. Українці Канади розуміють, що тільки через культурні зв'язки вони і їхні діти, онуки можуть прилучитися до багатющої скарбниці української культури, зберегти своє національне обличчя.

І це цілком зрозуміло, адже без живого зв'язку з Радянською Україною культурне життя в еміграції занепадатиме. З іншого боку — обмін культурними цінностями сприяє зміцненню поваги молодого покоління до своїх батьків і того народу, з якого вони вийшли.

Історія зародження культурних зв'язків Радянської України з українцями в Канаді сягає початку 20-х років, діяльності Українського товариства культурного зв'язку з закордоном. В 1931 році Україну відвідала українська робітничо-фермерська делегація з Канади в складі 16 осіб. У 1946 році до Канади прибула делегація діячів культури України, яка взяла участь у Західноканадському фестивалі української пісні, музики і танцю в Едмонтоні. Стали надбанням історії гуманні акти допомоги канадських українців своїм братам на Україні в повоєнні роки. В той же час і громадськість Радянської України завжди допомагала своїм заокеанським братам в підтриманні культурного життя. Художні колективи отримували з України допомогу в розвитку самодіяльності: нові п'єси, художню літературу, хори та оркестри, що збагачувало їхній репертуар, робило його змістовнішим.

В журналі «Голос праці» знаходимо публікацію листа видатного українського радянського композитора, педагога і музичного громадського діяча Пилипа Козицького: «Вельмишановний товаришу редакторе! Про Вас зробити велику прислугу: передати моїм братам — канадійським робітникам з України — дещо з моїх творів (з розкладки нар. пісень, «Червоним шляхом» — диптих).

Ні довга путь, ні холодні хвилі океану не можуть розбити тих зв'язків, що існують поміж нами, що творять нове життя, і Вами, що прагнете до нього...

Прошу Вас, далекі брати, прийняти від мене — малесенькі краплиночки Нової України, — оцей невеличкий дарунок мого духу»[8].

Склалися багаторічні дружні стосунки активістів товариства «Україна» з членами ТОУК і РЗТ. Ці контакти багаті на цікаві спільні заходи. Так, стала традицією участь митців з України в етнічних фестивалях в Канаді «Мозаїка», «Фольклорама», «Фолкфест», проведення хореографічних та хорових семінарів для канадських співвітчизників під керівництвом митців з України.

Протягом останнього десятиріччя українська громадськість встановила пам'ятники Лесі Українці на території Саскачеванського університету в Саскатуні та пам'ятник Тарасу Шевченку в робітничому місті Тіммінсі. В Едмонтоні стоїть також привезений з України пам'ятник Василю Стефанику. У Вінніпегу, біля історичного місця — Українського робітничого дому, на території бібліотеки-музею Івана Франка встановлено бронзове погруддя Великого Каменяра роботи відомого скульптора України Михайла Лисенка.

[8] Голос праці.— Вінніпег, 1923, травень-листоп.

Українські композитори, хореографи та диригенти надають допомогу мистецьким колективам українців Канади в удосконаленні професійної майстерності. Так, вже два десятиліття за активною участю митців з Радянської України проходять в Саскачеванській школі мистецтв літні семінари для чисельних українських танцювальних колективів Канади. Для проведення занять з канадськими земляками виїздили балетмейстер державного Закарпатського народного хору, народна артистка УРСР Клара Балог, заслужений діяч мистецтв України Кім Василенко, викладач класичного танцю Київського державного інституту культури Любов Каміна.

Стали традиційними танцювальні семінари для канадських українців і на Україні. Частими гостями на цих семінарах стали танцювальні групи «Довбуш», «Черемшина», «Зірка» з Британської Колумбії, «Трембіта», «Гопак» і «Черемош» з Альберти, «Полтава», «Барвінок», «Одеса» «Евшан» з Саскачевана, «Юність» з Манітоби.

Справедливо вважають наші земляки, що без знання рідної мови неможливо прилучитися до процесу її розвитку та збагачення, зберігати в іншомовному середовищі традиції національної культури, скарби української народної творчості. Відтак і приїздять з-за океану на Україну ті, хто прагне вдосконалити знання або ж набути перших навичок з мови батьків і дідів. У Київському державному університеті імені Тараса Шевченка читаються курси української мови для студентів і вчителів з Канади. А ще досить значна кількість студентів щороку за стипендіями товариства «Україна» навчаються у Київському художньому інституті, в хореографічній студії при славнозвісному ансамблі імені Павла Вірського, у Київській державній консерваторії.

— В Канаді мені здавалося, що я знаю рідну мову, — каже Василь Горпиняк, стажер мовних курсів при Київському університеті. — А тепер я зрозумів, наскільки обмежені мої знання. Особливого клопоту завдає наукова термінологія, є прогалини і в галузі лексики. Та я не втрачаю надію опанувати рідну мову, бо думаю викладати її в школі.

А Марія Кіщук, яка також вчилася разом з Василем, додає:

— Яке то щастя побувати на цій прекрасній землі, про яку так багато чула від бабусі в Канаді. Я хотіла б прочитати вірші, які написала на мовних курсах в Києві:

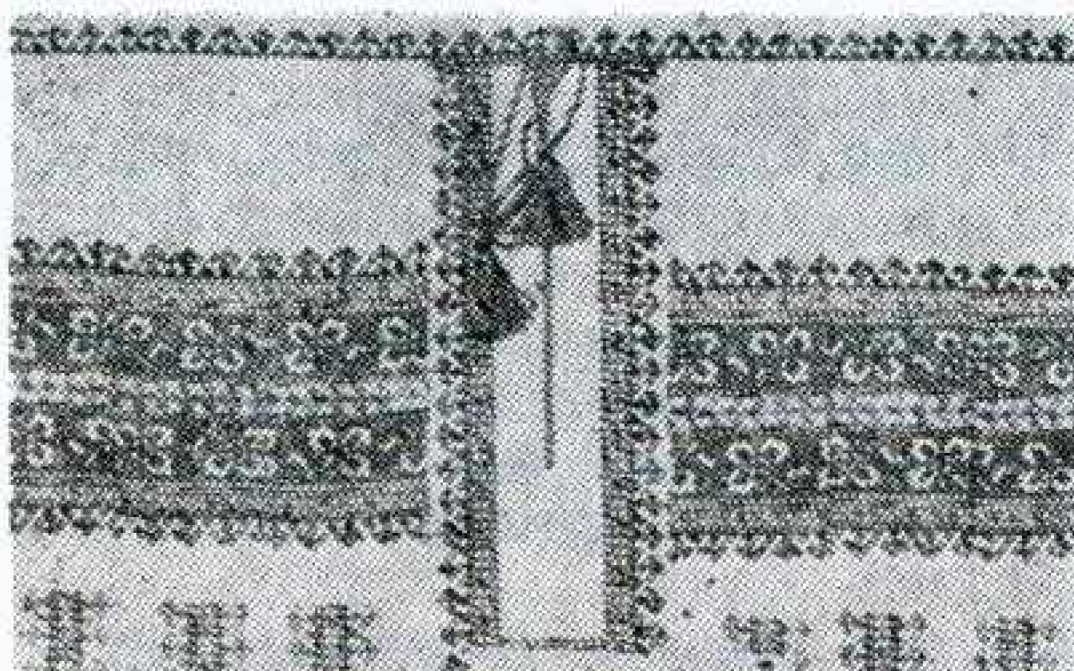
Рідний Київ і Дніпро широкий —
Пісня солов'їна, на каштанах голуба роса...
Рідний Київ — серце України —
Наша гордість, слава і краса.

Щиро ділиться своїми враженнями від мовних курсів та стажування в художньому інституті молодий Едмонтонець Мирон Цимбалюк: «Якось мій наставник, знаний український художник і архітектор Анатолій Ігнащенко сказав мені: «Краще веселитися, танцювати і співати, аніж воювати». Ці його слова запам'ятаю на все життя. Пригадував їх і на Буковині, коли в гуцульскому селі відвідав свою стареньку бабусю, пригадував і коли малював козака Мамая, хотів втілити цю ідею в творі. Композиція картини традиційна (так зображали Мамая на Україні з давних-давен): дерево, під ним — кінь, поруч на траві — козак. Та він грає на бандурі, співає пісню, а не готується до бою. Мені хотілося змалювати Мамая-бандуриста як символ мирного життя. На Україні я зазнайомився з академічним живописом, здобув чимало практичного вміння. І в усьому, що я робитиму в майбутньому, завше буде присутня пам'ять про Україну, чудовий красень — Київ».

Понад сто років тому українські першопереселенці поселилися в Канаді. І весь цей час українська громада за кордоном ніколи не поривала зв'язків з рідною землею. Всі вони, люди старших і молодших поколінь, зберігають в своєму серці любов і повагу до землі, з якої пішло коріння їхнього роду.

ГЕННАДІЙ НАУМЕНКО

Київ



ДИСКУСІЇ

ВІД ЧОГО ЗАЛЕЖАЛА ДОЛЯ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДОЗНАВСТВА

До поглядів і суджень про стан української етнографії, її сучасні можливості і завдання, висловлених у статті А. П. Пономарьова «Українська етнографія: на порозі нового етапу розвитку» («Народна творчість та етнографія», 1990, № 6), хотів би додати деякі доповнення, зауваження, міркування. Взагалі вважаю, що розмову на цю тему варто і треба б продовжити на сторінках нашого журналу. По-перше. Слід чітко і без лукавства сказати, що українське народознавство не в меншій мірі від інших українознавчих дисциплін зазнало на собі згубного тиску ідеологічного тоталітаризму, моральних і фізичних репресій, які з кінця 20-х років до останнього часу систематично нівечили її, виривали з неї найздібніші і найактивніші сили або збивали їх на манівці різних наукоподібних кон'юнктурних установок. Скільки часу і зусиль потрачено аж ніяк не на наукове вивчення, а на беззастережне «утвердження» «нового способу життя», «нових звичаїв та обрядів», «нової сім'ї», «нової історичної спільності» і т. д. і т. п.

Не можна заперечити, що в міру своїх можливостей українські етнографи за останні десятиріччя зробили чимало корисного, потрібного. Але вони так і не змогли реалізувати якісь більш значимі задуми — не лише такі, скажімо, як науковий синтез «Українці», а й підготовка підручників з української етнографії для вузів і середніх навчальних закладів, написання хоча б у нарисовому плані «Історії української етнографії». Далекі ми ще від чогось такого, як недавно видана імпозантна енциклопедія «Этнаграфія Беларусі» (Мінск, 1989).

Та, мабуть, найбільша біда в тому, що всі ці лихоліття закомплексували нас невмінням об'єктивно вивчати і осмислювати етнокультурні явища і процеси, боязню всебічного і правдивого висвітлення історії, побуту і культури українського народу без різних обмежень, штучних прогалин і кон'юнктурних маніпуляцій. Ми успішно затаврували націоналізмом спроби деяких дослідників минулого показати неповторну сутність українського народу, специфічні риси його етнічної індивідуальності, характеру, психології, самобутність традицій, побуту, культури, його певні етнокультурні пріоритети тощо. Але самі в цьому плані зробили небагато чогось істотного. І не могли зробити більше, оскільки все, в тому числі й етнографічне вивчення, було спрямоване на розмивання національної свідомості, гідності з позицій ефемерних доктрин інтернаціоналізації, переплавлення народів і націй у нову історичну спільність-суперетнос радянський народ.

Отже, маємо визнати, що сучасний невтішний стан української етнографічної науки, її кадровий дефіцит, відсутність у вузах понад п'ятдесятимільйонної республіки спеціалізації з етнографії (як і фольклористики) і т. п. — це не наслідок якихось упущень, недоробок, теоретичних недоосмислень предметної сфери етнографії, а результат

послідовної, цілеспрямованої і чітко визначеної тривалої загальної політики щодо українознавства.

По-друге. Коли говорити про змінність етнічної ситуації в радянський час, послаблення вияву етнічної специфіки в традиційно-побутовій культурі, то тут ніяк не можна обмежитися лише констатуванням дії одного фактора — впливу науково-технічної революції. Так, поступ цивілізації здавна нівелююче впливав на сферу традиційно-побутової культури. На це вказували вже етнографи першої половини XIX ст. Далі цей вплив зростав і особливо позначився в сучасну епоху так званої науково-технічної революції.

Однак на Україні, окрім цієї об'єктивної зумовленості етнокультурних процесів діяли й інші чинники, що мали на них великий вплив, а чи й спеціально були зорієнтовані в цьому напрямі. Це насамперед посилена русифікація України, яка за масштабністю, агресивністю і результативністю в останнє передперебудовне півстоліття, мабуть, не має аналогів у світовій історії. Тут задіяне було все — від масового геноциду, багатомільйонного винищення народу голодом, насильних депортацій, репресій і гігантського штучного переміщення та переміщування населення до систематичної ліквідації української школи, приглумлення і деформації історичної пам'яті народу, витравлення у нього національної свідомості і гідності.

Об'єктом боротьби у цьому комплексі наступу на українство була і традиційно-побутова культура — як один з важливих етновизначальних чинників. На початку XIX ст. З. Доленга-Ходаковський докоряв католицькій церкві за нетолерантність до передхристиянської народної культури, за її пряму причетність до безповоротної втрати багатьох цінних пам'яток минулого. Але обсяг і насиченість тієї руйнівної роботи, що була виконана у сфері народної культури, особливо духовної, в радянський час, не можна порівняти ні з чим.

Я багато бачив з того, що творилося з народною культурою на західноукраїнських землях з 1939 року. Але коли почув розповіді на цю тему під час експедиції і подорожей по східноукраїнських областях, особливо періоду 20—30-х років, то направду вжахнувся. Тут справді, перефразовуючи слова Т. Шевченка, «якби розказать» «історію-правду» про вакханалію сталінських опричників, «то перелякать саме б пекло можна».

А поки що знаємо про це в дуже загальних рисах. Над цією моторошною «історією-правдою» XX століття по суті ніхто з наших народознавців не працює. Поки що «історію-правду» про, скажімо, безпрецендентну розправу над українським кобзарством у 30-х роках хоч частково розповідає нам на основі вивчення польових і архівних матеріалів американець (ні, навіть не українського походження, а таки родовитий) — доктор Віллям Нолл.

Отже, коли маємо по-справжньому вивчати етносоціальні, етнокультурні реалії України в минулому і сучасному, мусимо пам'ятати про їх історичну й політичну детермінованість, враховувати не тільки вплив НТР, але весь той комплекс винятково складних умов і ситуацій, в залежності від яких складалися їх буття і характер.

По-третє. Конче треба внести ясність у визначення вихідних позицій таких досліджень і предметної сфери української етнографії. Не вдаючись у казуїстику буквалістичного тлумачення назви нашої дисципліни як «етнографії» чи «етнології», слід зазначити, що, іменуючись так чи інакше, вона ніде і ніколи (в тому числі і в нас) не була лише емпірично-описовою чи тільки теоретичною, а радше — більшою чи меншою мірою поєднувала ці два аспекти пізнання. Оскільки етнографія взагалі — це історична наука про народи-етноси, їх культурні і побутові особливості, то для кожної національної галузі цієї науки основним об'єктом дослідження повинен бути, очевидно, насамперед власний народ, завдання відтворення картини історичного розвитку його побуту і культури, етнічного обличчя в минулому і сучасності. Таке розуміння завдання української етнографії простежується з само-

го початку її становлення. Хоч водночас на всіх етапах розвитку української етнографії поза її увагою не залишається побут і культура інших народів, зокрема етнічних груп, що проживали на Україні. Згадаємо хоча б цілий том матеріалів, присвячений «племенам немалорусского происхождения» в Україні у «Трудах этнографическо-статистической экспедиции в западно-русский край» (т. VII, вип. I, 1872). П. Чубинського.

Однак в останні десятиліття таке логічно чітке розуміння основних складових предмета української етнографії затуманене і здеформоване беззастережним сприйняттям офіціозного трактування України як багатонаціональної республіки. На перший погляд, що ж тут такого: помітну частину населення України справді складають неукраїнці. Але останні це не якісь окремі етноси і тим більше не нації, що зі своєю територією входять у склад України, а вихідці, частки інших народностей і націй, етнографічна територія і національне ядро яких знаходиться поза межами України. У даному випадку елементарно історичний і логічний підхід вимагає трактування населення чи народу України не як якогось інтернаціонального конгломерату, а як спільноту корінного аборигенного народу, що здавен заселяє свою етнографічну територію, й інших етнічних груп, національних меншостей, що в силу історичних умов, міграційних процесів у різний час опинилися на українській землі, стали громадянами республіки.

Отже, слушно вказує І. Дзюба, «Україна — не багатонаціональна держава, як, скажімо, Югославія, Індія чи Індонезія, а держава з багатонаціональним складом населення, як більшість європейських держав»[1]. І взагалі в світі немає, мабуть, жодної такої держави, що була б мононаціональною за складом населення. Однак через те, що, скажімо, майже п'яту частину громадян Франції складають інонаціональні меншості, що державу не називають багатонаціональною. Чому Україна тут має бути винятком?! Ці понятійні нюанси мають значення, оскільки за ними істотний зміст, який не раз був та й нині є предметом різних далекосяжних ідеологічних і політичних комбінацій та спекуляцій.

Тому, правду кажучи, дивно, коли не просто якийсь співрозмовник на побутовому рівні, а вчений-етнограф допускає в даному разі термінологічну неохайність, пише, наприклад, «багатонаціональність складу республіки» (с. 15), а треба б «...складу населення республіки». Не всі інонаціональні групи населення можна назвати етносами України (с. 13), бо переважна більшість — це етнічні групи. Це стосується і слушної, але невиразно висловленої думки про потребу монографічного вивчення «етнічної історії і культури окремих національностей, що компактно проживають у республіці та поза її межами» (с. 14). Про які такі національності мова, крім української? До цього ж ряду відносяться визначення «народи України» та пропонована відповідна назва серії праць «Народи України». Очевидно, треба б зважати і на формулювання таких новочасних документів, як прийнята Верховною Радою Української РСР «Декларація про державний суверенітет України», де чітко сказано, що «громадяни Республіки всіх національностей становлять народ України», а не народи.

Наведені вище понятійні неточності викликають тим більше заперечення, що вони ставлять в один таксономічний ряд, трактують як рівнозначні величини корінний етнос республіки й іноетнічні групи, національні меншості її населення. Хотів би, щоб зрозуміли мене правильно: конче треба утверджувати рівноправність, грунтовно вивчати історію, побут, культуру всіх етнічних груп, представників народів, що проживають в Україні, їх етнокультурні зв'язки і взаємовпливи, взаємини з українським народом. Але при цьому повинні враховуватися реальне співвідношення корінної нації і національних меншостей, їх історичні, просторові, часові й етностатистичні параметри. Адже знає-

[1] *Дзюба Іван.* Україна і світ // Наука і суспільство.— 1990.— № 12.— С. 11.

мо, що насправді означали постулати того типу, що історія України — «це історія трудящих усіх національностей, що населяють її територію»[2]. А те передусім, що понад 50-мільйонна сучасна європейська нація, народ з тисячолітньою традицією політичного і культурного буття на своїй землі був по суті позбавлений національної історії, що його мова найнахабнішим, найбрутальнішим способом витіснялася з суспільного вжитку, знеособлювалася національна ідентичність його культури і т. п.

Такі національно нігілістичні підходи позначилися в усіх галузях радянського українознавства, в тому числі повною мірою і в етнографії. Тому, якщо маємо йти вперед, підніматися до якісно нового етапу етнографічних досліджень, то треба спершу чесно і ясно розібратися без баламутних теоретизувань і термінологічної плутанини в тому, що робилося, як робилося і що зроблено досі українськими вченими в цій галузі знання.

По-четверте. У контексті із сказаним пріоритетним у предметній сфері української етнографії мало б бути українознавче спрямування. Відповідно повинні б складатися і основні блоки тем, проблем і питань, що потребують висвітлення, наукової розробки і комплексної синтетичної реалізації. В основному можна погодитися з наміченою в статті А. Пономарьова тематикою. Однак тут, на мій погляд, треба було б чіткіше визначити не «напрямки», а скоріше якісь першочергові конкретні завдання на близьку і дальшу перспективу, навколо вирішення яких необхідно групувати і готувати відповідні дослідницькі сили.

До таких завдань відношу заповнення прогалин у вивченні різних галузей традиційно-побутової матеріальної і духовної культури (фонд і якісний рівень потрібних опрацювань тут ще далеко не достатній!), грунтовне дослідження сучасної етнокультурної ситуації в Україні з налагодженням відповідних етносоціологічних досліджень і широким використанням їх достовірних даних, написання історії української етнографії і підручників з українського народознавства дкя вузів і шкіл, організацію системного опрацювання етнографічної карти України.

Очевидно, що цілісне наукове уявлення про етнографічний материк України може скластися лише на основі докладного вивчення його регіональних підрозділів. Розпочаті дослідження цього плану треба продовжити, поглиблюючи їх науково-методологічний рівень. Тут важливо дотримуватися історико-етнографічних, а не адміністративно-територіальних критеріїв регіоналізації. Конче потрібним є також етнографічне вивчення і максимальне використання існуючої відповідної інформації стосовно тих українських осередків, що знаходяться за межами сьогоднішньої УРСР (на Кубані, в Середній Азії, на Далекому Сході, у Молдавії, Білорусії і т. д.) та Радянського Союзу (в Польщі, Чехо-Словаччині, Румунії, Югославії, Канаді, США та ін.).

До актуальних належить і невідкладна потреба введення в науковий актив української етнографії усього того цінного, що досі з різних причин замовчувалося чи тенденційно трактувалося. І не тільки шляхом перевидання праць класиків, а й публікацій численних рукописних матеріалів із нашої етнографічної спадщини. План таких видань і список публікацій варто було б докладно опрацювати і обговорити з участю компетентних наукових сил України.

Щодо історико-етнографічного дослідження національних меншостей України, то також слід сформулювати завдання чіткіше. Йдеться очевидно, не про трактування їх як окремих етносів, народів чи охоплення вивченням цілості тих етнічних спільностей до яких вони належать і основний материк яких знаходиться поза Україною. Отже, й не про етногенез, бо це поняття стосується походження народу, а скоріше про дослідження історії поселення різних національних меншостей в Україні, їх побуту, характеру традиційно-побутової культури, міжетніч-

[2] Історія Української РСР: У восьми томах.— К., 1977.— Т. 1.— С. 6.

них взаємин у цій сфері тощо. Об'єктивні наукові дослідження цієї проблеми дуже потрібні.

І ще одне. Вважаю, що ми повинні позбутися синдрому малоросійського провінціалізму і в самому розумінні української етнографії як галузі знання, наукової дисципліни. Це не якась «регіональна школа» (бо чому регіональна і відносно якої метрополії), а одна з ділянок української національної науки. Так вона розумілася з самого початку її становлення і розвитку. Звичайно, коли дивитися на українську етнографію не як на амальгаму, зліпок усього того, що в різні часи і з різними цілями писалося про український народ, а як на цілеспрямований процес пізнання етнічної історії, побуту і культури цього народу з усвідомленням його як етногенетичної і етнокультурної спільності, незважаючи на розчленування політичними кордонами і поневолення чужоземними загарбниками. Така свідомість чітко простежується, скажімо, в словах закарпатця М. Лучкая, коли він в своїй граматиці (1830) писав, що мова «карпаторуська» — та ж сама, що й у Малоросії, Галичині і Буковині; у твердженні галичанина І. Вагилевича (1837), що «оце ж ми всі — із-за Бескиду, від Тиси, з-поза Сяну і по Серету — з братією нашою задніпровою складаємо одне существо...»[3]; у судженнях М. Максимовича про фольклорну єдність на всій території України, констатації того, що в Карпатах і за Карпатами співають ті ж пісні, що над Дніпром (1841) та ін.

Уже на початковому етапі розвитку української етнографії наявні не тільки прагнення пізнати свій народ, але й мета, звертаючись знову до слів І. Вагилевича, через «узнання себе» доходити до самоусвідомлення, тобто до національної свідомості. Цією метою позначені ще більшою мірою народознавчі дослідження другої половини XIX — початку XX ст., коли українська етнографія сформувалася як наукова дисципліна на рівні з тогочасною європейською наукою цього профілю, з урахуванням і творчим розвитком, до речі, досвіду різних шкіл (наукових шкіл!) останньої. Згадаймо, якими в своїх етнографічних студіях виступають П. Чубинський, М. Сумцов, І. Франко, М. Грушевський, В. Охримович, В. Гнатюк, В. Кравченко, Ф. Вовк.

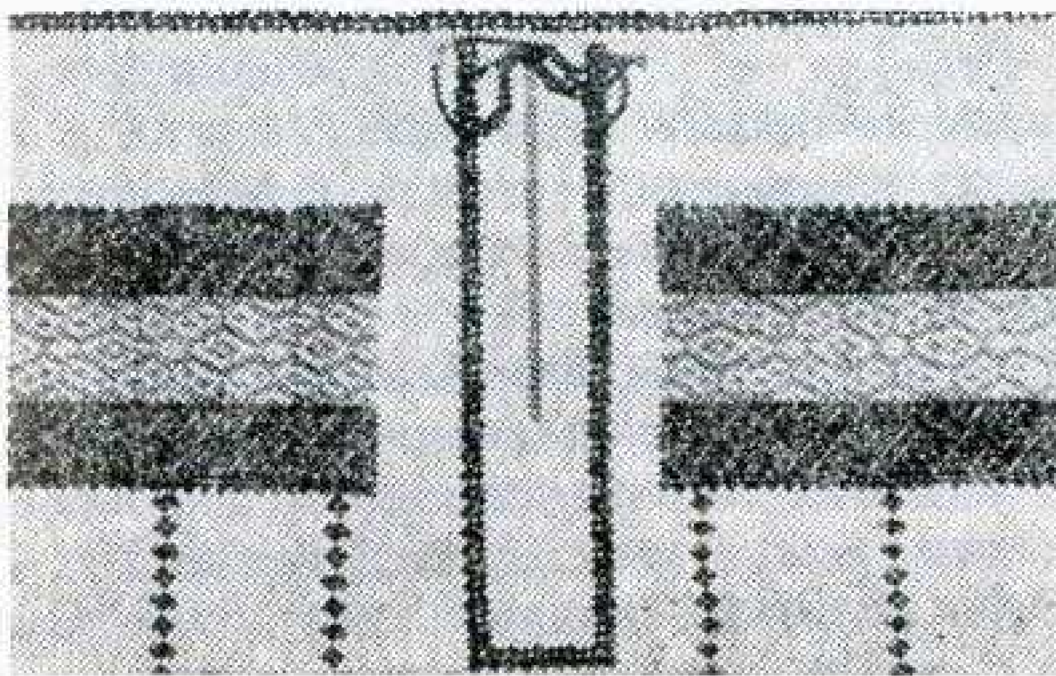
Отже, для основного доробку української етнографії в минулому та й для кращих її сучасних здобутків, притаманні не комплекс регіональності, а риси національної самобутності. Треба пам'ятати також, що віддавна нав'язуваний погляд на українську науку як на регіональне явище, як на частковість загальної «вітчизняної» науки, — це реалії того ж понятійного ряду, що й українська мова — як «областное наречие», українська література — як «провинциальная письменность» і т. п.

Закінчуючи ці принагідні зауваження, хотів би зазначити, що порушені в статті А. Пономарьова питання про стан і перспективи розвитку української етнографічної науки дають матеріал для роздумів, дискусії, заінтересованого обговорення. Розгляду і обговорення найширшого кола науковців, які трудяться на ниві української етнографії.

РОМАН КИРЧІВ

Львів

[3] *Шашкевич М., Вагилевич І., Головацький Я.* Твори.— К., 1982.— С. 195.



ПУБЛІКАЦІЇ

НЕВІДОМІ СТОРІНКИ СПОГАДІВ ОЛЕНИ ПЧІЛКИ ПРО МИКОЛУ ЛИСЕНКА

Видатна українська письменниця і громадська діячка Олена Пчілка (Ольга Петрівна Косач, 1849—1930, мати Лесі Українки) почала виступати зі спогадами про великого українського композитора Миколу Лисенка (1842—1912) одразу після його смерті: найперший їх варіант було опубліковано в журналі «Рідний край» (1912, кн. 16—17, с. 3—42), ширший варіант — у «Літературно-науковому віснику» (1913, кн. І, с. 56—73; кн. II, с. 235—254). Ці спогади вийшли й окремою книжкою в серії «Життєписи українських діячів»: Микола Лисенко. Спогади і думки Олени Пчілки. — К., 1914.

1927 року Музей діячів науки та мистецтва України при Українській академії наук провів наукову конференцію, присвячену Миколі Лисенкові (до 85-річчя від дня його народження). За матеріалами цієї конференції було підготовлено збірник статей і спогадів. Саме для цього збірника Олена Пчілка протягом 1927—1928 рр. значно розширила свої спогади, які назвала: «Спогади й думки. Микола Лисенко (життя і праця)». Але перший випуск «Збірника Музею діячів науки і мистецтва України» було скорочено наполовину на стадії верстки. У 1930 році друком вийшли тільки статті, як перший випуск «Збірника Музею діячів науки і мистецтва України» (Збірник Історично-філологічного відділу УАН, № 94).

І все ж якимось дивом збереглася (в єдиному примірнику) верстка другої частини, яка починалася 123 сторінкою, а саме спогадами Сергія Єфремова. Далі йшли ще спогади Олени Пчілки, Опанаса Сластьона, Людмили Старицької-Черняхівської, Андроника Степовича, Володимира Пухальського, Миколи Тутковського, Федора Бахтинського, Андрія Конощенка, Софії Русової. Цю верстку хтось передав до фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського АН УРСР, де вона і досі зберігається за № 23/123.

Цілком можливо, що ще раніш, відразу після виходу згаданого першого випуску «Збірника Музею діячів науки та мистецтва України» (К., 1930) рукописи згаданих спогадів із редакції, яка готувала їх до друку, було передано до фондів Українського театрального музею (тепер — Державний музей театрального, музичного та кіномистецтва УРСР, де вони майже всі досі зберігаються за № 2749).

Цілком зрозуміло, чому було скорочено перший випуск «Збірника Музею діячів науки і мистецтва України»: саме 1930 року, в рік виходу збірника, відбувся так званий процес вигаданої Спілки визволення України, по якому проходили «голова» цієї «спілки» академік УАН Сергій Єфремов і письменниця Людмила Старицька-Черняхівська. Софія Русова перебувала в еміграції. Зміст спогадів решти названих авторів містив фактичний матеріал і, головне, дух, який уже не вписувався в тодішню затхлу атмосферу антиукраїнського шабашу, що активізувався внаслідок сталінського «великого перелому», який стався 1929 року.

Тільки у 60-х роках (не раніш і не пізніш), коли на хвилі хрущовської «відлиги» можна було приступити до видання великого збірника спогадів про М. Лисенка, згадані мемуари привернули до себе увагу дослідників. З деякими купюрами, зумовленими політичною кон'юнктурою 60-х років, ці спогади, за винятком спогадів Сергія Єфремова, який продовжував залишатися під забороною (тепер ці спогади публіку-

ються в журналі «Дзвін») було вміщено до збірника «М. В. Лисенко у спогадах сучасників. Упорядкував Остап Лисенко. Редакція та коментарі Ростислава Пилипчука» (К.: Музична Україна, 1968).

З скороченнями, отже, вміщено туди й згадані вище спогади Олени Пчілки, Найбільшою купюрою в цьому тексті була остання їх частина. Формально її було скорочено через те, що вона найменшою мірою є мемуарною, має переважно науковий характер, бо містить міркування Олени Пчілки про музично-фольклористичну діяльність М. Лисенка. По суті ж цю частину неможливо було подавати без ще більшого калічення, ніж попередню, оскільки в ній містяться такі твердження, які навіть для 60-х років були надто сміливими і не вписувалися в усталену тоді ортодоксальну систему поглядів на українську культуру.

Зараз готується новий збірник спогадів про Миколу Лисенка, куди текст спогадів Олени Пчілки увійде повністю. Неопубліковану їх частину пропонуємо також читачам журналу «Народна творчість та етнографія», які матимуть нагоду пересвідчитись в актуальності і науковій обгрунтованості тверджень члена-кореспондента Української академії наук Ольги Петрівни Косач (Олени Пчілки) про композиторську творчість і особливо збирацьку та дослідницьку діяльність Миколи Лисенка в галузі музичної фольклористики.

РОСТИСЛАВ ПИЛИПЧУК

Київ

Велику спадщину зоставив М. Лисенко Україні. Численні збірники пісень для всіх — для старих, для молодих, для дітей, музику до творів Шевченка й інших поетів наших, скілька опер і оперет, музичні номери до багатьох творів, інструментальні композиції.

Важуся, хоч не бувши спеціалісткою, сказати дещо про музичну вартість Лисенкової праці.

Огляд того, що зоставив Лисенко Україні, яко спадщину по собі, міг би стати змістом для великої розправи, теоретично-вченої доповіді якогось музичного знавця. Такого поважного наміру я, звичайно, не маю. Оцінку музичної діяльності М. Лисенка дав був свого часу д-р Ф. Колесса[1], спеціально ж етнографічну працю охарактеризував давніше К. Квітка, та й у цьому ж таки збірнику вміщено додаткові його студії про етнографічну спадщину Лисенкову[2]. По тих працях читач і може знайти відповідь на поодинокі пункти, що догаряють* наших і чужих знавців, або й просто людей, зацікавлених питаннями, належними до праці коло української музики.

Отже, могла б я вже не турбуватись подавати ще й свої думки про цю справу, пишучи тільки свої дружні спогади й відомі мені біографічні відомості про славетного Кобзаря нашого. Однак важуся подати й деякі свої думки про вартість і особливості його музичної праці.

Особливо призводить мене до висловлення й моїх думок про музичну працю Лисенкову те, що про неї «авторитетно» говорили такі люди, що не знають обставин тієї праці, а власне мають тільки охоту судити її.

Річ у тім, що через скілька років по смерті М. Лисенка настала пора, коли взагалі взяла людей охота до «переоцінки цінностей». Торкнулась тая «переоцінка» й праці Лисенкової. Стали переоцінювати її і свої, й чужі критики, та так ретельно, що навіть поминальне святкування в Києві пам'яті М. Лисенка з нагоди десятих роковин смерті його де в чому виходило хутній схоже на догану нашому діячеві,

[1] Идеться про праці українського композитора, музикознавця, фольклориста й літературознавця, академіка АН УРСР Філарета Михайловича Колесси (1871—1947): «Кілька слів про збирання і гармонізування українських народних пісень з доданням листів Миколи Лисенка (Львів, 1905); «Микола Лисенко» («Записки Наукового товариства імені Шевченка, 1912, т. CXII, с. 128—139); «Народний напрям у творчості М. Лисенка» («Літературно-науковий вісник», 1913, кн. 2, с. 254—264).

[2] Идеться про праці українського музикознавця-фольклориста Климента Васильовича Квітки (1880—1953) «М. Лисенко як збирач народних пісень» (К., 1923); «Фольклористична спадщина Миколи Лисенка» («Збірник Історично-філологічного відділу УАН», 1930, № 94.— «Збірник Музею діячів науки та мистецтва України», вип. 1.— К., 1930).

* Догаряють — цікавлять (див. «Словар укр. мови» за ред. Б. Грінченка, т. 1.— С. 406).

аніж на вдячне спогадування його діяльності. Висловлювано і в печаті подібну ж «переоцінку».

Коли зібрати докупи взагалі всі обвинувачення проти М. Лисенка, висловлені і в печаті, й на словах, то їх можна звести до таких пунктів:

а) В етнографії М. Лисенко був «дилетант», праця його на сьому полі була випадкова, побіжна, без належної грунтовності, не мала наукової вартості, Лисенко, яко етнограф-збирач, робив для української пісні — десь, колись, щось.

Думка ся — неправдива і несправедлива, її можна довести такими вказівками.

Опріч тих великих і численних збірників народних пісень, що можуть служити для співців, для звичайного ознайомлення з народною українською піснею — всякого «имеющего уши слышать», подав М. Лисенко праці, що мають цілком прикмети грунтовно-етнографічної, вченої роботи: се просторий збір *весільних мелодій*, з прилаштуванням їх, з руки самих співців і співачок, до тексту, менш або більш розпростореного. Для сієї студії М. Лисенко робив особисто свої записи у великому осередку полтавському, м. Боришполі, віддавши для сієї роботи перші різдвяні канікули, що мав, перейшовши з харківського університету до київського, та цілком перейнявшись у Києві українською народницькою ідеєю. Близька знайомість Лисенкова з боришпільцем П. Чубинським[3], славутнім етнографом, проводарем видатної експедиції на правобережну Україну, могла тільки сприяти успіхові діла. Вище сказано, які були ще зв'язки Лисенкові з боришпільськими співцями, з самої, як то кажуть, гущі народної. Вислід Лисенковий про обрядові, весільні пісні українські, прилучений до одного з томів тих етнографічних записів, що подала під орудою П. Чубинського експедиція, посилана заходом російського Географічного общества, — був разом з самими записами Лисенка капітальною науковою вкладкою серед томів тих Трудів експедиції[4].

Доповненням до сих Лисенкових записів і дослідів весільних пісень полтавських можуть служити друга Лисенкова праця — *«Молодощі»*, збірник веснянок (обрядових пісень і танців), яко знадібок, зібраний теж на Полтавщині, збірник сей може надто стати в пригоді для дослідів етнографічних, належних до тієї ж самої місцевості етнографічної[5].

Спогадаймо ще одну працю Лисенкову, що теж ніяк не можна назвати дилетантською, запис і дослід усього коловороту пісень, що співав так званий «останній» кобзар український, полтавець Остап Вересай[6]. Власне бачила я «на свої очі», як М. Лисенко просижував цілі дні, або й вечори, поки списав усі пісні, що співав йому той кобзар, — від поважних «дум», сих перлів української стародавньої музики, до менш значних, жартливих пісень, що теж мають, однак, свою велику цікавість. І всі записи Лисенко подав у окремій праці, разом з своїми науковими поясненнями, в трудах київського відділу тодішнього російського «Географічного Общества», що засновано було в Києві[7].

Отже, коли М. Лисенко дав такі поважні наукові праці з великим числом своїх власних записів, з своїми грунтовними, науковими вислідами при них, то вже ніяк не можна називати його — дилетантом у етнографії.

[3] Чубинський Павло Платонович (1839—1884) — український поет, етнограф і фольклорист. Різдвяні канікули 1861 року М. Лисенко провів у м. Баришполі Переяславського повіту Полтавської губернії (тепер м. Бориспіль, Київської обл.), гостюючи у П. Чубинського.

[4] У 1869—1870 рр. П. Чубинський очолював здійснені Російським географічним товариством етнографічно-статистичні експедиції для вивчення України, Білорусії та Молдавії. Матеріали цих експедицій було видано за редакцією П. Чубинського; «Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край» Тт. 1—7, Спб., 1872—1979). У третьому томі (1872) були вміщені записані М. Лисенком у Бориспoлі та навколишніх селах пісні календарного циклу. У четвертому томі (1877) вміщено згадані О. Пчілкою весільні пісні, записані М. Лисенком так само в Борисполі.

[5] Збірник «Молодощі» (Спб., 1875) — перше значне зібрання українських ігрових пісень та веснянок. М. Лисенко використав значну частину власних записів, вміщених у III томі «Трудов...» П. Чубинського, а також пізніші записи від М. Загорської.

[6] Вересай Остап Микитович (1803—1890) — український кобзар.

[7] Реферат «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем», з яким М. Лисенко виступав на засіданні Південно-Західного відділу Російського географічного товариства у 1873 році в Києві, уперше опублікований у першому томі «Записок Юго-Западного отдела Императорского русского географического общества» (К., 1874).

б) Є й такі дорікання Миколі Лисенкові, що записував він народні пісні просто з голосу співаків, без уживання записів фонографічних. Однак до сеї пори не зважено, що краще, вірніше подає пісню народню, чи записування її нотами просто з голосу людського, чи за поміччю фонографа. Звичайно, схоплювати спів у фонограф легше, ніж записувати його з людського співання, нотами, але ж чи буде спів, що зоставить співець у фонографі, зовсім подібний до співу, виконаного природно, то се ще не зважено: коли співець виконує пісню натурально, він співає вільно, може краще надавати їй виразу, тієї «експресії», ніж тоді, коли співця в'яже те штучне, примусове співання; до того ж фонограф не всі згуки людського співу віддає достоту, не говорячи вже про те, що дуже рідко можна вживати при записуванні надто досконалі фонографи, а навіть і зовсім досконалий апарат фонографічний деяких тонів людського співу не може вдати достоту спів, передаваний фонографом, виходить, мовляли французи, voile (зап'ятий), немов затамований, особливо деякі дрібніші згуки, що іншим мелодіям (у природному співі) власне надають найбільшої краси, у фонографі або зовсім не виходять, або виходять спотворені. До того ж і з фонографу так само треба заводити мелодію у ноти, і коли теперішню нотну систему не можна назвати досконалою, бо вживаними в їй нотними значками не можна достоту, нестеменно передати, визначити дрібніших музичних особливостей мелодій, то сі труднощі зостаються й при записуванні мелодії з фонографу, — коли б він навіть і вірно, без хиб, передав спів: отже, недосконалості нотної транскрипції зостаються й тут.

Тим-то є багато тямущих записувачів, що волять слухати спів для записування з голосу, як пісня співається вільно, в натуральнім виконанні. Фонографічний спосіб записування має інші добрі властивості, практичні, але більша вірність передавання мелодій — не єсть головнішою прикметою фонографічного записування.

в) Ширилась була й та критична думка, що Лисенко не так позаписував українські пісні, як вони співаються в дійсності на Україні, бо коли поїхала з екскурсією на Україну д[обродійк]а Ліньова (з Москви)[8], то ті самі пісні (обрядові й інші) співано їй в полтавських селах не так, як записав і опублікував М. Лисенко, щодо слів і щодо мелодій. Виходило б то, що Лисенко не потрапив записати пісень достотно, а (свідомо чи несвідомо) подав пісні з помилками (у текстах словних, чи мелодіях). Се обвинувачення може висловлювати тільки невіглас у етнографії, що не знає такої відомої речі: ту саму пісню можуть співати по-іншому, з відмінами в словах або в мелодії, не тільки в однім і тім самім повіті, а навіть у тім самім селі, на різних кутках його. Трапляється навіть таке, як трапилось мені: я записувала пісні від однієї волинської молодиці, а коли я зустрілася з нею через десять літ, вона, *та сама молодиця, ті самі пісні* — співала вже на інший голос; коли я спитала її, що це за знак, молодиця відповіла: «Тепер у нас вже так не співають, тепер вже інший звичай пішов», і проспівала мені ще скілька давніщих відомих мені пісень на інший голос, з іншими новітніми «заводами», особливо в кінці співу. Трапилось мені таке саме, ще й значніше, теж і на Полтавщині: одну пісню, здавен знайому мені в тім самім місті Гадячому[9] — «улиця» співала тепер, дуже змінивши слова, неначе сточивши одну пісню з двох пісень, взявши давніший початок і приточивши кінець з іншої пісні, співаючи все на той самий голос, що й давно колись.

Отже, можливо, що коли б московська екскурсія приїхала з фонографом чи без його у Гриньки або в Жовнин[10], то почула б якусь місцеву пісню, співану зовсім на інший голос, або з іншими словами, ніж чув її М. Лисенко (та, може, й у котрому збірникові подав), *скілька десятків літ назад*... Та з сього хіба ж би виходило, що М. Лисенко «не так» записав пісні, як їх співає на Україні народ? Рухомість пісні, в словах і в мелодіях, — річ відома в етнографії.

г) Ще є одна думка, висловлювана з руки критиків московських, що Лисенко свідомо «европеїзував» у своїх збірниках, власне обнімечував українську народну пісню. Сього то вже ніяк не могло бути. Лисенко був занадто великий прихильник

[8] Ліньова (уродж. Паприць) Євгенія Едуардівна (1854—1919) — російська співачка і фольклористика. У другій половині 80-х років XIX ст. записувала російські та українські народні пісні. З кінця 90-х років XIX ст. працювала в Музично-етнографічній комісії, завданням якої було записувати народні пісні на фонограф. У 1903 р. вона здійснює фонографічні записи українських пісень на Полтавщині. 18 пісень із 120 записаних вона опублікувала в своїй праці «Опыт записи фонографом украинских народных песен» (Труды музыкально-этнографической комиссии.— Т. I.— М., 1906).

[9] Гадяче — тепер Гадяч, районний центр Полтавської області.

«самобутності», своєрідності, своєвидих властивостей української пісні, щоб міг допуститися спотворювання її, надавання їй вдачі якоїсь чужої, невластивої їй.

Можливо, що висновок про «європеїзацію» української пісні з руки Лисенка міг упасти комусь на думку через те, що Лисенко учився «в німців», у лейпцігській консерваторії, але про цю можливість нема чого говорити, бо хоч наука «в німців» і дала Лисенкові багато щодо теоретичного знання музичного й кращої техніки фортеп'янного грання, та й взагалі поширення артистичного кругозору молодого композитора, але надати йому думки про «обнімечування», «європеїзацію» української музики лейпцігська наука не могла. М. Лисенко надто добре, з малих літ, знав українську народну музику, та й потім пізнавав її докладно.

Коли думка про те, що саме записування української пісні, її гармонізація, взагалі українська народна пісенна творчість — подавалася в Лисенковім опрацюванні невірно, не такою, як вона є в дійсності, коли така думка виходила з присудів критики російської, то сьому можна знайти пояснення в незнанні з руки багатьох московських людей української творчості, в хибному уявленні собі української творчості взагалі, чи то музичної чи словесної: не знають і не хотять вони знати, що й тут може виявитись особливий національний тип, психологічно-особливий. Поясню се прикладом: д[оброд]ій А. Веселовський[11], відомий знавець творів народної руської словесності і всяких взаємин її з іншими творами словесності народної й книжної, не признавав багатьох українських пісень за народні, все гадав, що їх «сочинили записыватели». І хоч би ж се були якісь особливі пісні, а то найзвичайнісінькі. Так, Веселовський дорікав М. Драгоманову[12], нащо він умістив у своєму виданні «Політичних пісень», — ще й на показному місці, — «явно сочиненную» пісню — «Стоїть явір над водою». (Розмова була заграницею і збірник «Політ[ичних] пісень» тоді тільки що вийшов)[13]. Та пісня здавалась д[обродіє]ві Веселовському «подозритель-

[10] Гриньки, Жовнин — село Гриньки, тепер Глобинського району Полтавської області — рідне село М. Лисенка; село Жовнин — колишнє село в Золотоніському повіті Полтавської губернії, місце якого затоплене Кременчуцьким водоймищем. Переселене на територію, яка тепер належить до Чорнобаївського району Черкаської області.

[11] Веселовський Олександр Миколайович (1838—1906) — російський історик і теоретик літератури, фольклорист і етнограф. Засновник порівняльно-історичного напряму в російському літературознавстві й фольклористиці.

[12] Драгоманов Михайло Петрович (1841—1895) — український публіцист, історик, літературознавець, фольклорист, економіст, філософ, громадський діяч. Знайомство М. Драгоманова з О. Веселовським відбулося, можливо, ще до його зарубіжних відряджень, але перше свідчення про це стосується 1872 року. Олена Пчілка в «Автобіографії» (1929 р.), згадуючи про свій приїзд до сім'ї Драгоманових у Флоренцію, писала: «Було це в р. 1872 р. [...]. Я не жалкувала, що приїхала до них у Флоренцію [...]. З Флоренції ми з братом удвох їздили до Риму... Там був тоді з наших країв Веселовський і Прахов» (*Пчілка Олена (О. Косач)*. Оповідання — Харків, 1930.— С. 22). У листі від 25 грудня 1872 року з Флоренції до М. Бучинського (в Галичину) М. Драгоманов, посилаючи адресатові відбитки своєї статті з «Вестника Европы», писав: «Вирвалась заразом з III [книги] стаття петербурзького професора і мого гарного приятеля Веселовського про калік перехожих і духовні стихи великоруські [...]. Як вийде з печаті «Народна руська філософія» Згарського, то вишліть мені два екзампляри для мене і Веселовського. Послідній приїхав теж у Флоренцію: він великорус, але близький приятель Костомарова, чоловік дуже широкого образованія і знаній, пише багато і по-італянському; кончивши тут одну роботу, прийметься за статтю у «Ausland», про казки Рудченка» (*Драгоманов М. П.* Літературно-публіцистичні праці.— Т. 2.— К., 1970.— С. 455—456). У праці «Чудацькі думки про українську національну справу» (1891) М. Драгоманов писав і таке: «...Дивно, чому це д. Потебня, при його великій пильності, майже ніколи не виходить за границі матеріалу слов'янського, тоді, як тепер європейська наука поставила питання про подобенство в творах ріжних племен, і тоді, як в Росії виходять такі широко порівнявчі праці, як петербурзького професора Олександра Веселовського? (Щоб мені не докорили, що я захвалюю все великоруське, а принижую українське, я мушу сказати, що я зовсім не «преклоняюсь» перед усіма працями д. Веселовського, а надто писаними в останні роки, коли він часто громадить матеріал, навіть сирісінький, мов у записній книжці, так що навіть один звісний європейський учений, великий прихильник петербурзького професора, як і я сам, недавно сказав про такі праці: «Це не наука, а ерудиція». Та все-таки і в подібних працях д. Веселовського видно широку основу, котрою може покористуватись всесвітня наука)» (*Драгоманов М. П.* Літературно-публіцистичні праці.— Т. 2.— К., 1970.— С. 342—343).

[13] Збірник «Політичні пісні українського народу XVIII—XIX ст. з увагами М. Драгоманова» вийшов двома випусками: Ч. 1, розділ 1.— Женева, 1883; ч. 1, розділ 2.— Женева, 1885. Десь тоді, отже, відбулася розмова М. Драгоманова з О. Веселовським. Чи зафіксував М. Драгоманов свою розмову з О. Веселовським у якійсь із

ною» через те, що в ній козак, умираючи на чужині (на канальській роботі), дивився, де сонечко сяє, та казав: «Тяжко-важко умирати у чужому краю»; далі козак у тій пісні просить посадити йому на могилі червону калину: «Будуть пташки прилітати, калиноньку їсти, будуть мені приносити з України вісти». «Такие сентиментальности невозможны в песне народной!» — мовляв Веселовський. Даремне говорилось йому, що в українських піснях такі ліричні місця — звичайна річ, зустріваються дуже часто; спогадувано, наприклад, пісню з таким змістом: приїздить милий додому і питає дружину: «Чи здорова, моя мила? Чи не тужиш чого? Чи не маєш, моя мила, над мене іншого?» На се відповідь: «Присягаюсь святим богом, іншого не маю, тільки тебе, серце моє, над життя кохаю!»

Або вказували ще таку, звичайнісіньку в нас, пісню, де в кінці говориться: «Ой, дай мені таке зілля, щоб тебе забути! Буду пити, буду пити, краплі не упущу, — та тебе тоді забуду, як очі заплющу!». Всі ці й інші такі пригадувані українські пісні — не переконували д[оброд]ія Веселовського, він казав: «Нет! как хотите, это все — искусственное! Так говорить, — «люблю тебя больше жизни!» — может только героиня сентиментального романа, а не простая женщина-селянка!» — Так і зостався бесідник М. Драгоманова при своїй думці, що такі пісні — не народні, а підроблені.

Отже, коли лірика українських пісень може деяким чужим людям бути такою незрозумілою, здаватись такою ненатуральною, то можливо, що й *музична* національна творчість українська може в самих звичайних, типових зразках своїх, через те саме, здаватися в багатьох випадках «сочиненной». Дійсно, і мелодії народні українські — теж особливого національного типу, в сьому разі, незрозумілі російським музичним критикам, а через те, хоч і вірне, передавання українських мелодій у Лисенкових працях може здаватись підробленням, обнімечуванням тощо.

Вище спогадувано про змагання, сперечання М. Лисенка в Петербурзі з «гениальною кучкою» композиторів-народників (російських) про особливості української національної музики; учасники тієї громадки не признавали якогось одрізнення української музичної творчості од їхньої народної творчості. Вони казали, що це все *одна* музика, «русская» — і годі! Коли ж вони бачили щось *інше* в зразках, поданих у Лисенкових збірниках, то се й могло здаватись таким критикам — Лисенковою *вигадкою*, або недоумством, чи хибним напрямком.

Либонь, се нерозуміння окремого національного типу української народної творчості є причиною того, що в автора таких прекрасних творів, як «Евгений Онегин» та «Пиковая дама», найслабшим твором вийшла опера на сюжет український, оті «Черевички», що так розчарували українців, коли ся опера з'явилася на київськім кону [14]. Якраз те саме помічається й на опері «Майская ночь», творові другого учасника «Гениальнюй кучки», автора, що дав безмірно кращий твір — «Снегурочку», на сюжет руський [15]. Не дались тим композиторам типи українські. Оксана вийшла — Матрёша, Левко — парень Лёвка, а Каленик і зовсім зійшов на постать балаганну...

д) Дорікано М. Лисенкові, що він записував народні українські пісні не від народу, а від людей з інтелігенції. Се питання зложисте, і в ньому нелегко розглянутись. Перше всього, де та виразна межа, що її можна було б покласти між народом і ненародом: грамотність? Більший достаток? Більша тямущість у народному співанні? Лисенко записував пісні від різних людей, не даючи рішучої переваги нікому. Записував і від простих селян та селянок, і від таких, як боришпільський Калита [16] (що, либонь, був уже й у школі); записував і від відомих йому інтелігентів,

власних наукових праць, не з'ясовано. Цілком можливо, Олена Пчілка знала про неї з листів М. Драгоманова або з його усної розповіді.

[14] Ідеться про російського композитора Петра Ілліча Чайковського (1840—1893). Опера «Черевички» (перша редакція — «Коваль Вакула», 1874; друга редакція — 1885) за повістю М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» була виставлена Київським оперним театром у сезоні 1904/1905 року. Відновлена у сезоні 1912/1913 року.

[15] Ідеться про російського композитора, педагога, диригента, музично-громадського діяча, музичного теоретика Миколу Андрійовича Римського-Корсакова (1844—1908). Його опера «Майська ніч» (за повістю М. Гоголя «Майська ніч, або Утоплена») написана у 1878—1879 рр., поставлена на сцені Київського оперного театру антрепризою М. Савіна 29 грудня 1884 року. 23 січня 1895 року у Київському оперному театрі за антрепризи П. Сєтової було здійснено виставу опери «Снігуронька».

[16] Калита Антін — бориспільський селянин, від якого М. Лисенко записав пісню «Ой у полі три криниченьки», яка «дякуючи цьому записові, стала одною з найширше відомих і улюблених на всьому просторі України» (*Квітка К. В.* Фольклористична

між сими знов були знавці різного ступеня освіти: як порівняти, хто достойніший більшої віри й того, щоб від його записувати — чи д[обродій]ка Загорська[17], чернігівська хутірська мало вчена панійка, що мала тільки чудовий голос, чи д[обродій] Ів. Франко[18], син ковалевий, та при тім чоловік високої освіти? Пані Загорська знала багато пісень українських, слухала їх десятки літ у своєму хутірському оточенні, від чернігівських селян і селянок; а мавши надзвичайно гарне колоратурне сопрано, чудово виконувала пісні з тими «виводами», найтоншими мелізмами, оздобами, що знають і наші хутірські селянки, тільки не всяка так красно «виведе» знайому мелодію, як та, що має гарний орган до співу. Тим-то від Загорської, хоч вона була й пані, охоче записували її хутірські чернігівські пісні і Опанас Маркович[19], видавець українських пісень, що знав Загорську ще в молодих її літах, і Лисенко, що не боявся дорікання в тім, що він записував од *«пані»*. Так само охоче записував М. Лисенко галицькі українські пісні й від Ів. Франка, *пана*-інтелігента, бо постеріг, що Франко, власне через свою велику освіченість, знає, як народна мелодія може перейти на путь спотворення й взагалі лихого смаку, — і минав тую путь. Чому ж було Лисенкові не записувати галицьких народних пісень від Франка, що чував ті пісні біля кузні свого батька, а тямив розбирати їх сутево і в словному змісті їх, і в мелодії?

До речі, мабуть, нелегко знайти такого чудового виконавця народних українських дум, як «пан» Сластьон[20], відомий артист-мальовник і разом знавець кобзарських пісень, кобзарського співу, він умів одбивати в своєму виконанні високу мистецьку вартість тих козацьких пісень, що перейшли до старців з їх старечими голосами й пригаслим розумінням змісту козацьких дум, що став незрозумілий для несвідомих, убогих і думкою співців. Коли д[обродій] Сластьон передав галицькому записувачеві Колессі увесь свій хист щодо співання дум, то се велике щастя для нашої етнографії.

Ще одно «до речі». Колись М. Лисенко написав для п'єси Кропивницького[21] — власне для М. Садовського, що грав осліпленого Степана у тій п'єсі «Невольник», — думу кобзарську, «невольницьку»[22], власне про осліплення того Степана (що сам і співа ту думу). Се була чудова річ! М. Лисенко не видав сієї думи за пісню, записану від якогось кобзаря, се так і була композиція М. Лисенка, але разом з тим се виходив досконалий твір національної української творчості; М. Лисенко вклав у ту думу всі тії типові риси кобзарських пісень, що він постеріг, коли записував

спадщина Миколи Лисенка.— У кн.: *Квітка К. В.* Вибрані статті. Частина друга.— К., 1986.— С. 30). В архіві М. Лисенка зберігся збірник пісенних текстів у записі А. Калити.

Загорська (дівоче прізвище Ходот) Меланія Овдіївна (1837—1891 або 1892) — українська народна співачка. Походила зі збіднілих дворян на Чернігівщині, була малописьменна. Володіла стилем виконання народних пісень, який «загинув навіки, бо ніякий запис передати експресії не може» *(Квітка К. В.* Фольклористична спадщина Миколи Лисенка.— У кн. *Квітка К. В.* Вибрані статті. Частина друга. — К., 1896.— С. 11).

18 М. Лисенко записав з голосу І. Франка (1856—1916) ряд українських народних пісень з Галичини. (Див.: Народні пісні в записах Івана Франка.— К., 1981). «У 1885 р., коли І. Франко перебував у Києві, з його співу двадцять дві мелодії записав М. Лисенко,— відзначив О. Дей у статті «Іван Франко і народна пісня», вказавши на публікації цих записів (с. 13).

19 Маркович Опанас Васильович (1822—1867) — український фольклорист і етнограф. «В останні роки життя [...] навчив співати деяких пісень М. Загорську (від неї мелодії їх записував згодом М. Лисенко) та інших співаків» (*Дей О. І.* Фольклористично-збирацька діяльність Опанаса Марковича та Марка Вовчка.— У кн.: Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича.— К., 1983.— С. 46).

Сластьон (Сластіон) Опанас Георгійович (1855—1933) — український живописець, графік, архітектор, мистецтвознавець і етнограф. Автор спогадів: «Микола Віталійович Лисенко».— У кн.: М. В. Лисенко у спогадах сучасників. — К., 1968.— С. 249—276.

Кропивницький Марко Лукич (1840—1910) — український драматург, актор, режисер, композитор, антрепренер. Його п'єса «Невольник» (1872) визначена автором як «драматичні малюнки у 5 одмінах, перероблено з поеми Т. Г. Шевченка «Невольник». Готуючи до друку цю п'єсу, автор вносив ряд редакційних змін. Уперше з'явилася на сцені 2 лютого 1882 року у Києві (українська трупа Г Ашкаренка).

22 Садовський Микола Карпович (1856—1933) — український актор, режисер, антрепренер, письменник. Роль Степана у виставі «Невольник» М. Кропивницького грав, починаючи з прем'єри 2 лютого 1882 року «Невольницька» дума, про яку згадує О. Пчілка — дума з поеми Т. Шевченка «Невольник» для тенора «У неділю вранці-рано».

думи від народного полтавського кобзаря О. Вересая і надав думі «щось» («unje nesaisquoi») — своє. І вийшов твір напрочуд!

Правда, і виконання сієї думи було мистецьке; виконував її М. Садовський. Се теж була мистецька наука: як треба виконувати такі речі. Хто чув ту Лисенкову думу у виконанні М. Садовського, той не забуде її ніколи.

Тут вернусь до обвинувачування М. Лисенка у невірному записуванні українських пісень. Дума до «Невольника» поруч із записами пісень од Вересая доводить, що коли М. Лисенко записував народні пісні, то записував вірно, достотно, а коли хотів творити своє, тоді давав свій твір.

Ще — до вибору пісень. При записуванні пісень народних не всяка пісня була вподобна М. Лисенкові, він умів розглядатись в знадібкові, що йому подавалося. Колись між іншими піснями, привезеними з Волині, я подала Лисенкові таку пісню:

Чи я вдома, чи в гостині,
Всюди мені нудно,
Сказала б я, від чого то,
Та, їй-богу, трудно.
Личко ж моє, красне личко,
З журби побіліло,
А від гірких від слізоньків
Зовсім помарніло (і т. д.).

Микола Віталійович прослухав і не схотів записувати; сказав, що «се — романс, і найважніше — поганий романс»...

Так зостались і слова, і мелодія сього співу без ужитку. Зате інші волинські пісні, що я подавала, приводили Миколу Віталійовича іноді до великого захвату: така була пісня «Про Купер'яна», пісня «Ой, іду я, іду, коня попасаю» (4-й збірник), деякі купальські пісні, весняні, весільні і «Без тебе, Олесю»[23]. Сю пісню Микола Віталійович так уподобав, що не тільки зараз же вмістив її в свій черговий збірник, а написав для неї ще й п'єсу для фортепіано. Цікава та волинська Олеся! Пішла вона, попавши через мене до Лисенкового збірника, по всій Україні! Співають її і тенори, і баритони, всі, співають усюди... Ся пісня має свою історію: колись я розкажу її[24]. А тепер кінчаю, написавши з поводу Лисенкової музичної етнографії те, що я могла сказати в сій справі особисто.

Тут корениться, з одного боку, незнання тієї речі, що про неї говориться, а з другого, — нерозуміння й іншої речі — способів пісенного передавання. Отже, перш усього треба знати, що мало не кожна пісня має не тільки щодо слова, але й щодо голосу, мелодії багато варіантів, одмін: у тім самім повіті можуть в одним селі співати так, а в другому по-іншому, і через те два найточніші записи можуть не зійтись. А друге — навіть у самому записуванні і гармонізації пісень може об'явитися особистість (суб'єктивність) того, хто заводив пісні в ноти. Така особистість може виявитись і в малюванні, і навіть у фотографуванні народних типів: один майстер може зробити знімок народної постаті так, другий інак, в такій чи іншій позі й освітленні. І в сьому може виявитись особлива тямущість артистова. Певне, пісню, записану Лисенком, можна пізнать; але ж власне через те, що Лисенко і в інтродукції, і в самій мелодії покаже найбільш визначну рису тієї пісні, коли се буде така багата мелізмами пісня, як напр., «Ой, горе тій чайці», то Лисенко спинить увагу саме на сій рисі; коли се буде мелодія відрубного ритму, як «Максим, козак Залізняк» або «Гей не дивуйте, добрії люди», то М. Лисенко подасть її так, що ви зразу пізнаєте в їй козацький марш. У сьому разі розуміння найтонших відтінків нашої народної пісні було в його надзвичайне; і з сього погляду праця його відріз-

[23] «Без тебе, Олесю». Мелодію і текст цієї пісні без посилання на третій випуск збірника обробок українських народних пісень М. Лисенка вміщено у розділі восьмому («Пісні літературного походження і народні романси») видання: Українські народні пісні. В двох книгах (Упорядкували З. Василенко та М. Гордійчук).— К., 1955, кн. 2.— С. 392—393. За цим виданням текст пісні передруковано в розділі «Популярні пісні і романси невідомих авторів» у виданні «Пісні та романси українських поетів в двох томах». Упорядкування, вступна стаття і примітки Г. А. Нудьги.— К., 1956.— Т. 2.— С. 259—260. Зіславшись на обидва попередні видання, мелодію і текст пісні «Без тебе, Олесю» вмістили у розділі «Пісні та романси на слова невідомих авторів XIX — початку XX ст.» у кн.: Пісні літературного походження. Упорядкували В. Г. Бойко (тексти), А. Ф. Омельченко (мелодії).— К., 1978.— С. 312—313.

[24] Не відомо, чи довелося Олені Пчілці розповісти історію пісні «Без тебе, Олесю», бо через два роки після написання спогадів про М. Лисенка (1928) вона померла.

няється від праці інших записувачів. Досить вказати на таку ніби незначну побитову пісню в збірці Лисенковій, як «Не співайте, півні, ще ж бо я не спала, ще своєму роду правди не сказала...». Чути тут тиху журбу нещасливого шлюбу, наболілого серця, що держить у собі журбу потаємно. У Лисенковій передачі сієї пісні ви власне ту журбу почуєте: її виведено наперед. З сього погляду — Лисенкового записування треба вчитися, і воно повинно бути на довгі роки зразком для каждого записувача. Се фотографія — мистецька, а не ремісницька, не машинно-фонографічна.

Такої ж високої вартості музичні ілюстрації Лисенкові до творів Шевченкових; вони подають найвиразніші, а разом і найтонші риси Шевченкового словесного твору. Отже Лисенко тямив передати в музиці не тільки велично-могутні уступи з «Гайдамаків», але й найніжніші почуття, як у творі «І широкую долину», або в скорботній мові нещасливої матері «Ой люлі, люлі, моя дитино».

Лисенко — талан великий, широкорозмаїтний. Його слава має лише побільшитись у часах прийдешніх, коли люди збагнуть більше і його записи, і всі його власні твори, малі й великі, включно до найбільшого твору, — «Тараса Бульби». Всі його твори мають глибоку вдачу українську. Се відчуває кождий українець, або й чужий тямущий знавець нашої музики. Се була музика щироукраїнська, гомін Музи дійсно української. Який би ми твір Лисенковий не взяли, хоч навіть зложений на тему неукраїнську, ми почуємо, що се творив митець-українець, з чулою, глибокою душею; всюди почуємо відгомін музики української.

Одначе така виразна присутність у творах М. Лисенка українського живла зовсім не дає, на мою думку, права говорити того, що говорять деякі автори про музичну творчість нашого кобзаря; власне нема рації говорити, що кобзою М. Лисенка гомоніла «сама пісня народна», «сам народ». «Так, мовляв, як Шевченко взяв у народа його слово, так М. Лисенко взяв у його пісню; те, що писав у своїх віршах Шевченко, — те сказав би сам народ наш, коли б міг писати; те, що творив М. Лисенко, міг би проспівати народ український і перекласти на ноти, коли б знав їх». Отак говорять.

Ні, се зовсім не так. І про Шевченкові вірші не можна сказати, що се немов твори «самого народу»*; те ж саме й з творами М. Лисенка. Узяв М. Лисенко, носив у своїй думці ще з дитячих літ народні пісні українські, добре знав сутево їх музичної будови, але на тих мелодіях, на тих струнах утворив він зразки далеко більш розвинені, майстерніші, мистецькі. Народ не утворить сам по собі ні такого співу, як Лисенковий «Ой Дніпре, мій Дніпре!» чи «Гетьмани, гетьмани!», або «І широкую долину», «Коли розлучаються двоє», не складе й такого співу Тараса Бульби над тілом свого сина, як у Лисенковій опері. На се не здобудуться мелодії й струни кобзи народної.

До народного дорогого скарбу прилучив Лисенко свою високомистецьку особисту творчість. Отже все вкупі й давало такі чудові твори.

М. Лисенко дуже високо ставив розмаїтність української народної пісні — і власне в кождому його збірникові бачимо не припадковий збіг пісень, а систематично розложену збиранку — від пісень найповажнішого змісту до жартливого.

Отже й у власній творчості М. Лисенка, так глибоко пройнятій мотивами української народної пісні, бачимо те саме багатство тем, мелодій і настроїв.

Болить лише серце за тим, що лихі обставини нашого життя не дали сьому великому таланові зробити стільки, скільки він міг би дати при інших обставинах. Та треба бути вдячними й за ту велику спадщину, що маємо.

На теоретичний дослід української народної пісні М. Лисенко теж положив свою коштовну працю. Маємо дві його розправи в сьому обсягові: 1) «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем». Се реферат, читаний в зібранні «Киевского Отдела Императорского Географического Общества» у 1873 році. 2) «Народні музичні струменти на Вкраїні», — розправа, уміщена в «Зорі» 1894 р. та «Рідному краю» за 1907 рік і видана потім окремою відбиткою під назвою «Кобза і кобзарі»[25]. Можна вважати, що в сій ос-

* Сю думку докладно довів Б. Грінченко у своїй книжці «Перед широким світом».— К., 1907 (прим. Олени Пчілки.— *Ред.*).

[25] Стаття «Народні музичні інструменти на Україні» уперше опублікована у львівському журналі «Зоря» (1894, № 1, 4—10) за псевдонімом Боян. У скороченому вигляді передрукована в журналі «Рідний край» (1907, ч. 11, 13, 14). *Відбиток* під назвою «Кобза і кобзарі» не згадується в музикознавчій літературі радянського періоду.

татній розправі, написаній пізніше, через скілька десятків літ, автор міг подати більше провірені думки й спостереження. Отже, подавши відомості про історію, склад і стрій Вересаєвої бандури (з нотними ілюстраціями), Микола Віталійович висловлює в своїх вислідах такі основні думки про будову нашої стародавньої народної пісні: «Ся пісня повстала на основі стародавніх грецьких ладів, але прилажувати назвища старогрецьких ладів до народної української музики не слід, — се ширить непорозуміння й плутанину, бо, — доводить далі Микола Віталійович згідно з Сокальським[26], — стародавні грецькі лади прийняли в нашій музиці дуже велику зміну, — і українська народна музика придбала одмінну свою вдачу»[27].

Порівнюючи українську пісню й пісню великоруську, Микола Віталійович знаходить, що вони по первісних основах мелодії дуже поріднені, але далі значно розходяться: пісня московська більш діатонічна, а як і стає хроматизованою (оздобленою додатковими тонами), то тая хроматизація і мелізми — дрібні прикраси — іншої вдачі, спокійнішої, менш чулої З сього погляду Микола Віталійович знаходить, що українські пісні більше зближаються до пісень південних слов'ян, сербів і болгар.

Додам, що подібні висновки зроблено при дослідженні і в інших наших обсягах етнографічних — в казці, орнаментиці й т. ін.

В обох розправах своїх Микола Віталійович дав багато додаткових спостереженнів і вказівок, дуже цінних.

Я сказала вище, що М. Лисенко був не тільки надто талановитий кобзар, а ще й достойний високої поваги громадський діяч, бо цілий свій вік, відколи став свідомим українцем, віддавав свій талан і працю українству, приймав живу участь, поскільки міг, в українському громадському рухові. Через свою вірність українству М. Лисенко ніс жертву на протязі всього свого життя,— страчаючи вигоди і зазнаючи прикростей. Дехто писав, що через велику свою лагідність, «кришталеву» душу Лисенко «не мав ворогів». Се невірно. Та й як може бути, щоб чоловік видатний не мав ворогів? Се можливо тільки для людини зовсім незначної; про таку людину, дійсно, говорять, що вона «нікому нічого...». Микола ж Лисенко був прихильником і видатним діячем ідейного громадського напрямку, та ще такого, що тільки пробивав собі дорогу, що зустрівав перед собою могутні супротивні лави; отже такий діяч, звичайно, мусив мати ворогів. Від теї ворожнечі терпів цілий вік, але не подався, не змінив свого напрямку.

Другого Лисенка ми не маємо і не матимем. Сі мої слова не значать, що я не вірю в дальшу творчу силу України. Ні, вона дасть, уже й дає теж і в обсягові музичному інших наших творців; але такого кобзаря, як Лисенко, не буде швидко, а може й ніколи... «Інші птахи, інші співи!»... Такого ліризму, такого ідеалізму, гомону такого близького до української пісні, то ніжної, то могутньої, що створила уся історія України, — не почуємо швидко знов, а може й ніколи... Бо кождий видатний поет чи музичний діяч належить своєму часові й осередкові: Бетховен — своєму, Вагнер — своєму, Оффенбах — своєму...

Обтім — живі побачать!

[26] Сокальський Петро Петрович (1832—1887) — український композитор, фольклорист, теоретик музики, музичний критик і громадський діяч. Автор теоретичної праці «Руська народна музика, російська і українська, в її будові методичній і ритмічній і відмінності її від основ сучасної гармонічної музики» (1888), в якій дискутував з деякими теоретичними положеннями М. Лисенка, висловленими в його праці «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм».

[27] У праці М. Лисенка «Народні музичні струменти на Україні» (1894) це місце звучить так: «Покійний наш земляк і композитор Петро Сокальський в своїй знаменитій праці високої наукової вартості «Русская народная музыка», висліджуючи основи складу мелодійного наших пісень, під враженням реферату М. Лисенка про думи й пісні кобзаря О. Вересая (І-й том «Записок Юго-Западного Отдела Импер[аторского] Русского Геогр[афического] Общества»), полагоджує те питання в такий спосіб. Він каже, що приладжування назв старогрецьких ладів до народної української музики невигідне, бо ширить плутанину, непорозуміння, сваволю навіть. Приладжування мало б силу, коли б спів характеризувавсь ясним, чистим ладом 7—8 тонів. Але таких пісень є небагато: більша частина пісень збудована на 4—5—6 тонах, і тут-то вияснити лад строю не можна. Діатонічна основа існує як підвалина, але на ній з'явилася «прокраса», хроматизація інтервалів; через хроматизацію стався й ввідний тон, але не європейський, спадаючий на октаву, а з родини азійської (наслідок старої персо-арабської культури), в системі квінтові для збагачення експресії, виразності співу» (*Лисенко М. В.* Народні музичні інструменти на Україні.— К., 1955.— С. 22—23).

А тим часом схилімо голови перед сим величним кобзарем, другом нашим, другом і братом усієї України. Земля тобі пером, незабутній друже, нехай твоя слава веде до слави Україну!

ОЛЕНА ПЧІЛКА

Київ

ДЕЩО ПРО КУЛИКА ЯК ХУДОЖНИКА-ЕТНОГРАФА *

Документальні відомості про І. Ю. Кулика як художника та етнографа досить скупі у нас, і тому може буде доцільним навести новий документ про його діяльність.

Як відомо, дитинство і юні роки Кулика минали в Умані, саме там він робив свої перші кроки і як поет, і як художник.

Ще донедавна були живі люди, що зростали поруч з ним, товаришували і залишили свої спогади про цей час.

Нещодавно пощастило знайти оригінали протоколів Уманського відділення Київського товариства охорони пам'ятників старовини та мистецтва і серед них протокол першого засідання від 17 лютого 1914 року, в якому брав участь Кулик і де він робив доповідь про свою діяльність. Досі про це засідання було відомо тільки з газетного звіту газети «Рада» (Київ) (січень 1914 р.) «В засіданні Уманського історичного гуртка».

«Голова товариства, Хрисанф Петрович Яшуржинський, повідомляючи про наступну, в порядку дня, доповідь художника І. Ю. Кулика, що працює, головним чином, над збиранням зразків українського орнаменту, ознайомив зібрання з характерними особливостями цього орнаменту, що оздоблює хати (тильна сторона стін), продемонстрував зібранню зразки писанок, змальованих ним у різних місцях Київської та Подільської губерній. Доповідач приходить до висновку, що писанки Київщини багатші кольорами, переважають закруглені лінії, колір переважно червоний та жовтий; у Подільській губернії характерна ламана лінія, улюблений колір чорний та червоний...»

Далі йде дискусія з приводу доповіді, і — «На заключення І. Ю. Кулик ознайомив зібрання із записаними ним у різних місцях народними піснями (колядки, щедрівки, веснянки, родинні, рекрутські, побутові та інші)»...

Ось про що розповідають нові матеріали.

В автобіографії Кулика (газета «Комсомолець України» 17 листопаду 1928 року «І. Ю. Кулик. Письменники про себе»), він пише: «...Мені забагнулося вчитися малярства, мріяв зробитись геніальним (обов'язково геніальним) художником, отож поїхав до Одеси і вступив до художньої школи... та, по-перше, здібності мої до малювання були обмежені, по-друге ж непосидющої я був вдачі (нарешті й грошей вчитися в Одесі не вистачало), — надумав я поїхати до Америки...».

Про Кулика як художника писано ще в «Літературній газеті» (26 від 12 липня 1934 року, в статті М. «Шлях більшовика-письменника»): «...В Умані він закінчив чотирьохкласове «Городское училище», де виявляв здібності і пристрасть до малярства. Ця, власне, пристрасть і привела його до Одеси, де він мріяв удосконалити свій художній хист. Та злидні переслідували його. Доводилось різними шляхами заробляти собі на існування, навчання, ще й допомагати родині... З величезною дбайливістю почав заощаджувати кошти на подорож до Америки. Тут цілком до речі трапилася робота декоратора в досить халтурній «малоросійській» трупі Суходольського, що допомогла йому прискорити омріяний час від'їзду...»

В Уманському «Провінціальному Голосі» 31 січня 1914 року є рецензія на постановку Суходольського «Гетьман Дорошенко»: «Декорації до «Дорошенко» майже всі написані наново паном Роллінато, і особливо хороші були дві «Чигирин» та «Краєвид бранного поля», даного в перспективі...»

Оцей «пан Роллінато» є Кулик. Під тим псевдонімом «Роленко» було надруковано його перші вірші. Походив він від імені «Ролька», яким кликано було його в дитинстві (спогади З. М. Волошенко, Уманський краєзнавчий музей).

* Див.: ЦНБ АН УРСР, ф. 284, 52.— ВР. Даний матеріал подала до журналу Леся Падун-Лук'янова.

С. Крижанівський у книзі «Художні відкриття» пише: «...Хлопець часто бував і по сусідніх селах, придивлявся до селянського життя. В нього рано проявилися здібності до художньої творчості, він багато читав і вже змалку брався писати вірші та малювати... На чотирнадцятому році життя Кулик закінчує вище початкове училище, їде до Одеси і тут вступає до художнього училища. Матеріальні нестатки не дали змоги Куликові закінчити художню школу...» («Художні відкриття». — К.: Радянський письменник, 1965. — С. 265).

Про писанки й орнаменти, змальовані Куликом, згадують його сестри в листі, що зберігся в уманського краєзнавця Миколи Федоровича Комарницького, якому я завдячую всі інформації про вже друковані матеріали.

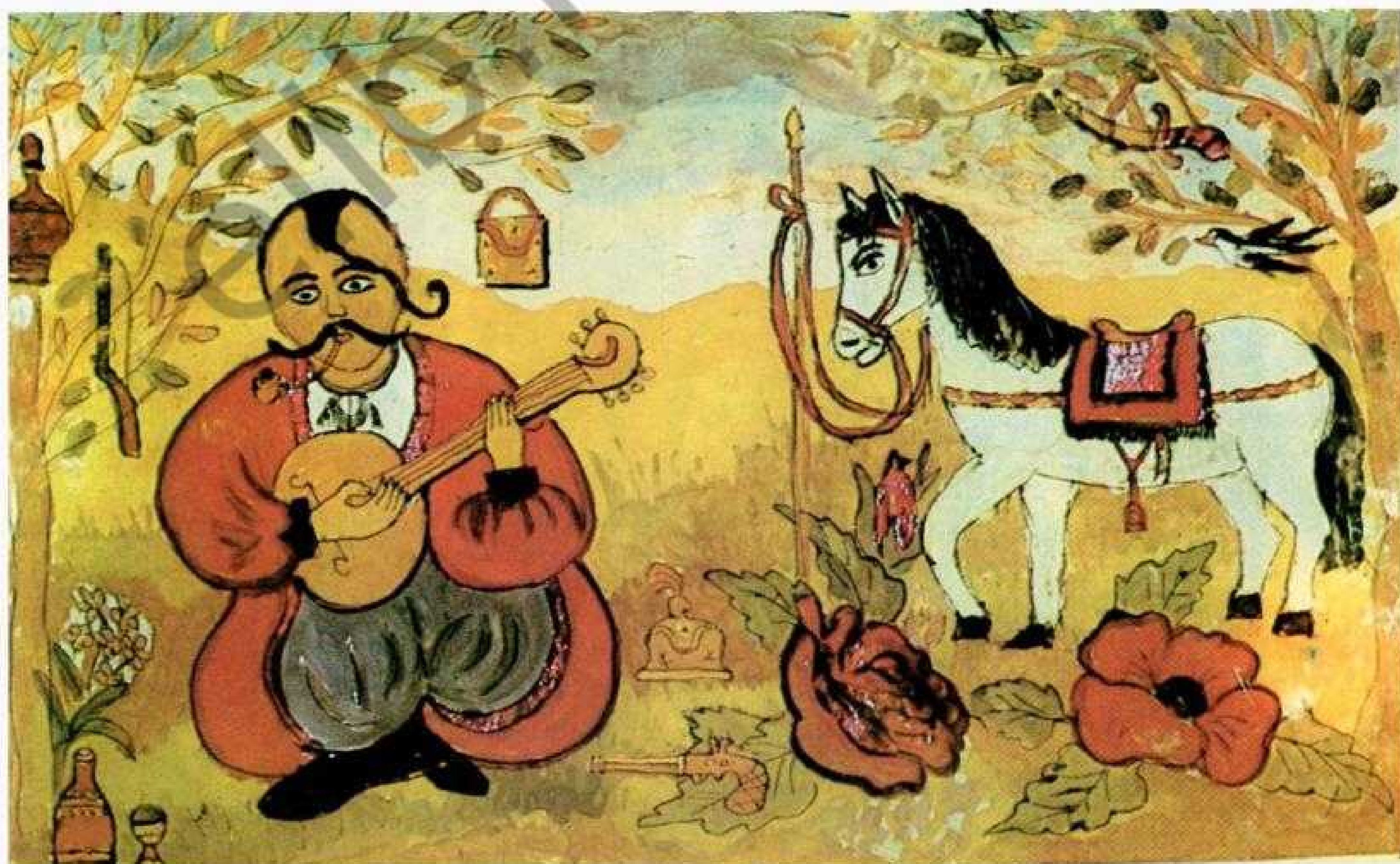
Таким чином, про Кулика як художника дещо відомо. Значно бідніші згадки про нього як збирача-етнографа. Проте згадки за це є, і тут безперечно лишається поле до виявлення його записів, що повинні були десь залишитися і чекають своїх дослідників.

НАДІЯ СУРОВЦОВА

Умань
Черкаської області

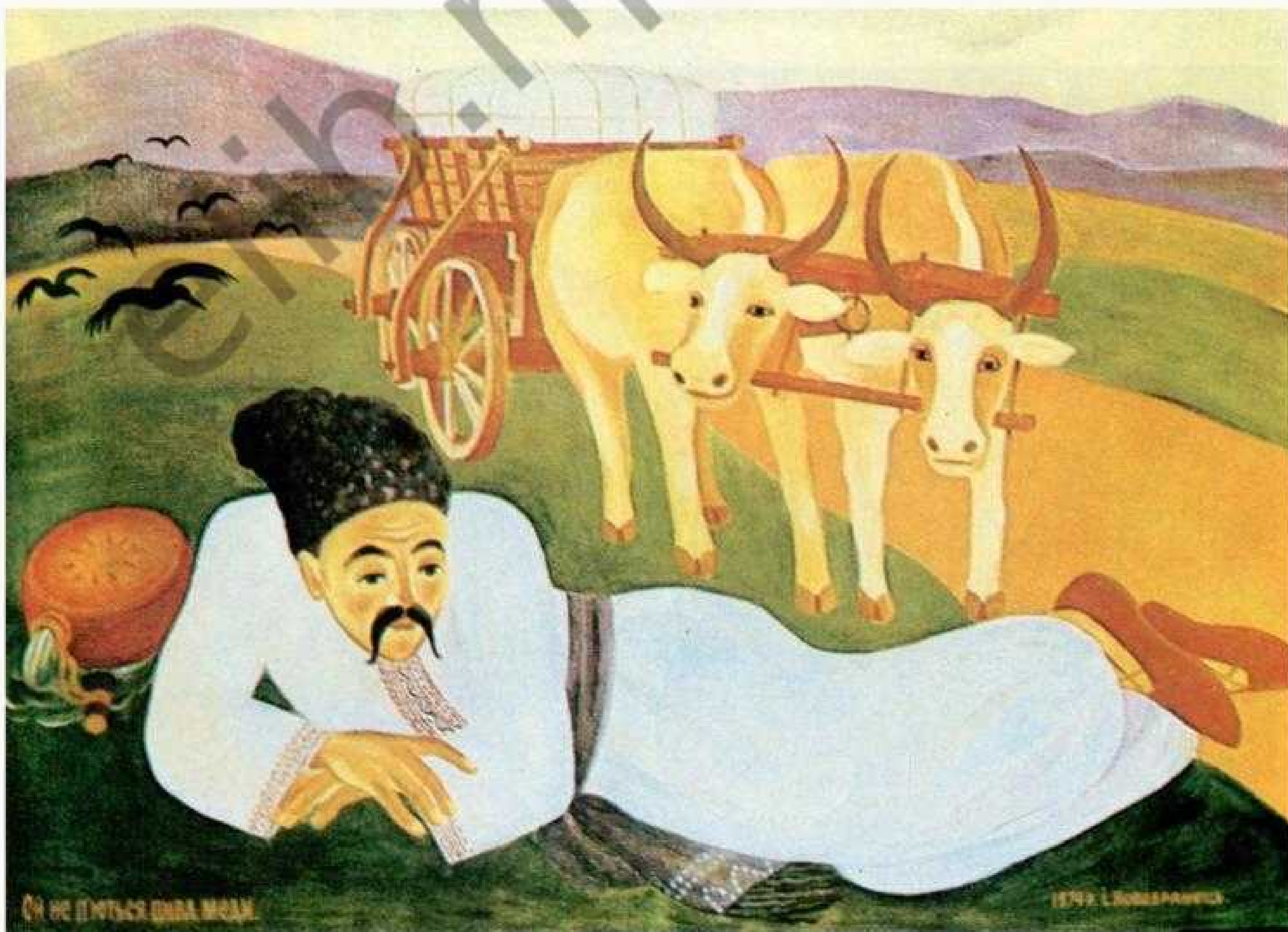
Еммануїл Хропко.
Наша дума, наша пісня не вмре, не загине. Гравюра.
С. Заваля Івано-Франківської обл. 1990.

Н. Рак.
Наталка — Полтавка.
Олія. 1988.
Фоторепродукція В. Хлібцевича.



Н. Рак.
Козак Мамай.
Олія. 1990.
Фоторепродукція В. Хлібцевича.

І. Новобранець.
Ой летіли дикі гуси.
Олія. 1987.
Фоторепродукція В. Хлібцевича.



І. Новобранець.
Ой не п'ються пива-меди.
Олія. 1989.
Фоторепродукція В. Хлібцевича.

ХУДОЖНІ ПРОМИСЛИ

ДЕЯКІ ЗАКОНОМІРНОСТІ ВИНИКНЕННЯ ТА ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ НАРОДНИХ ХУДОЖНІХ ПРОМИСЛІВ

Народні художні промисли[1] посідають значне місце в національній культурі. Проте не вони є її визначальним фактором, а вся сукупність традиційної художньо-творчої діяльності народу, що відображає характер занять та трудових процесів, ландшафтно-кліматичних умов різних зон, ареалів та місцевостей, а також генетично пов'язана з давньою обрядово-ритуальною субстанцією, традиції якої подекуди ще й нині побутують у деяких осередках. Промисли є лише частиною цієї діяльності. Однак найбільш помітною, здебільшого локалізованою в певних місцях, зафіксованою і цим виділеною з основної маси діяльних факторів, що розчинені в надрах народу, його історичних, просторових і часових шарах.

Водночас і самі промисли не є однаковими, однорідними. Насамперед у художньо-творчому плані своєї діяльності, оскільки частка творчої праці та ступінь художності у виробах різних промислів, переважно не однакові. За приблизною та досить узагальненою класифікацією промисли можна поділити на: а) в яких виробничо-ремісничий процес посідає чільне місце, а творчий — другорядне (виготовлення простого нерозписаного посуду утилітарного призначення; дитячих іграшок, таких як деркачі, тріскала, фуркала, вітрячки тощо із суцільною превалюючою ігровою функцією тощо); б) в яких утворилася рівновага між ремісничими і творчими процесами (виробництво розписаного та фігурного посуду, дитячої іграшки скульптурного характеру з різних матеріалів, художніх килимів, виробів художнього ткацтва, вишивки тощо); в) в яких творчий процес переважає над виробничо-ремісничим (виготовлення неутилітарного декоративного посуду з глини, дерева, створення мальовок, декоративних розписів станкового характеру, народної настільної скульптури тощо). Такі три основні типи промислів щодо поєднання в їх діяльності виробничих і творчих аспектів. Однак подібний поділ загалом має умовний характер. На практиці все виявляється складнішим та різноманітнішим, оскільки залежить від багатьох факторів соціального, виробничого і творчого характеру, серед яких чи не найголовнішим є попит на певні вироби, а також наявність на промислі чи в осередку групи талановитих майстрів з яскраво вираженими індивідуальними творчими якостями. Завдяки цим факторам промисли, розвиваючись у часі, нерідко проходять шлях від виготовлення утилітарних речей до декоративного призначення. Буває і

[1] У подальшому викладі матеріалу будемо там, де це можливо, називати їх просто промислами з метою економії місця.

навпаки. До того ж деякі промисли оволодівають у процесі розвитку новою технологією, наслідують і запозичують нові прийоми, теми, мотиви, змінюють свій виробничий профіль та творчий характер або зовсім позбавляються останнього.

Отже промисли існують і розвиваються подібно до того, як існують й розвиваються живі організми у певному середовищі, що їх покликало до життя, дає їм енергію та інформацію і примушує підкорятися своїм законам. Однією з тенденцій, дії якої найбільш актуальні в початковий період утворення промислів або в часи історичних зламів, коли змінюється характер попиту, є запозичення, наслідування. Проілюструвати це положення можна було б багатьма прикладами, та обмежимося лише кількома.

Євгенія Спаська, вивчаючи кахлярство на Чернігівщині, зазначає, що вироби поділялися на панські й селянські. Замовниками зелених рельєфних формованих кахоль у XVII ст. були пани. Однак з початку XVIII ст. вони зникають з «великопанського вжитку» разом з поширенням моди на розписані, що привозилися з Росії та закордону. «Ці кахлі,— підкреслює дослідниця,— безперечно впливають на творчість місцевих майстрів»[2]. Далі автор робить висновок, що сюжети і мотиви розписаних ріжком багатьох гончарських кахоль значною мірою є запозиченими з інших видів народного і професіонального мистецтва. Так, наприклад, один з найпоширеніших ніжинських мотивів «звізда», що символізує сонце, вогонь, як зазначає Є. Спаська, запозичена з лубочних картинок. Зрештою «загальним характером гончарські кахлі нагадують лубки, пристосовані до виконання ріжковою технікою»[3]. Є. Спаська також підкреслює, що деякі сюжети кахоль, виготовлені й розписані сільськими гончарами були «безперечно позичені з кахоль панських будинків». Це — «квіти в ампірних вазах з тонкими високими ручками...»[4]. Однак, як стверджує Є. Спаська, сільські гончарі й майстри інших профілів запозичували нові мотиви та сюжети, техніку не тільки в результаті зміни попиту, риночної кон'юнктури, а й виходячи з замовлень панів-Хазяїв, замовників. З цього приводу дослідження наводять запис, зроблений у 1724 р. з двотомника «Дневниковые записки малороссийского подскарбия генерального Якова Марковича» (вид. 1859 р., т. I, с. 59), в якому Маркович повідомляє, що дав малярові книжку «Символи» «для перерисовывания некоторых лиц и гусли малевать». Цим прикладом Є. Спаська ілюструє положення про те, яким чином на кахлі та інші речі, що їх розмальовували майстри-селяни, потрапили сюжети їм чужі, часто незрозумілі[5].

А. Зарембський результатом запозичень або впливів ззовні пояснює те «зовсім відокремлене місце», яке посідає кераміка в м. Зінькові Кам'янецького округу та його околицях, зокрема в с. Адамівці. Ця кераміка з розписом на ній «становить явище виняткового порядку», не має аналогій ні на Україні, ні в найближчих сусідів. Посудини, вироблені гончарами з родини Бацуців кількох поколінь (с. Адамівка), як зазначає автор, і формами і орнаментом нагадують давньогрецькі, а окремі мотиви орнаменту подібні й до «давньої крітської кераміки». Отже, зіньківська кераміка, робить висновок А. Зарембський, не маючи природного коріння для свого виникнення і розвитку, «становить, мабуть, своєрідне відбиття захоплення давниною вищих кіл, які примусово насаджували її серед своїх кріпаків»[6].

Проте, як кахлі Чернігівщини, так і розписані посудини Адамівки є творами саме народного національно-фольклорного мистецтва. Адже які б витоки не мали форми цього мистецтва і його мотиви, вони, входячи в систему фольклорної творчості з її традиційно-колективною мо-

[2] *Спаська Євг.* Гончарські кахлі Чернігівщини.— К., 1928.— С. 8.
[3] *Там же.*— С. 25.
[4] *Там же.*
[5] Див.: *Спаська Євг.* Кахлі Чернігівщини (XVIII—XIX ст.). Попереднє завідомлення.— К., 1927.— С. 18.
[6] *Зарембський А.* Народное искусство подольских украинцев.— Л., 1928.— С. 42—43.

делюючою ідеєю, збагачуються пам'яттю всієї системи, набувають особливої народної естетизації та фольклоризації [7]. Щодо цього, порівнюючи народне мистецтво, взагалі всю культуру, з професіональним мистецтвом та культурою, можна сказати більш конкретно: якою впливи на перше мають приватний, частковий характер, то вплив народного мистецтва і культури на загальнонаціональну має конструктивний, фундаментальний характер.

Не всі види мистецтва однаковою мірою можуть функціонувати і розвиватися в умовах промислів. Є такі види та жанри, що або зовсім не стосувалися промислів, або лише частково. Наприклад, селянський настінний розпис, розвинутий на Україні (в окремих регіонах) наприкінці XIX — першій третині XX ст., становив, за поодинокими випадками, так званий хатній вид творчої діяльності і, отже, не був пов'язаний з промислами. Натомість, похідні від нього мальовка та витинанка (існують також думки, що настінний розпис походить від витинанки) становлять вироби, які частково належать до сфери промислів. Вони не мають утилітарного значення і майже втратили обрядову роль, властиву настінним розписам. Їх продавали на базарах і ярмарках у передсвяткові дні приблизно до середини 1960-х років.

Виготовлення і продаж писанок у Карпатах у дні перед Великоднем, а сирних «баранчиків» напередодні весняних і осінніх днів поминання померлих родичів також можна назвати діяльністю, що частково стосується промислів. Вона напівхатня-напівпромислова, оскільки «баранчики» й писанки робляться також для себе і для своїх родичів та друзів.

Цілком хатньою творчою діяльністю можна назвати виготовлення селянами ганчіркових ляльок та дерев'яних іграшок. Ляльки створювали, як правило, бабусі для онуків; дерев'яні іграшки (фуркала, деркачі, «медвідь і коваль» тощо) майстрували дід та батько. Проте і тут є винятки. Наприклад, окремі жінки похилого віку з Карпат роблять ляльки на продаж за замовленням (однак вони значно відрізняються від тих, що призначені для дитячої гри); деякі майстри, особливо в тяжкі повоєнні часи, також робили деркачі, фуркала, вітрячки, тріскачки тощо на продаж.

Щодо української народної картини канонічного і неканонічного характеру, можна визначити кілька станів її, так би мовити, промислового і непромислового (напівпромислового) існування. В 1920-і роки такі сюжети як «Козак і дівчина біля криниці», «Зустріч біля криниці», «Наталка і Петро», «Катерина» (за Т. Г. Шевченком), краєвиди з селом, вітряками на горі та лебедями на воді, натюрморти (на полотні, фанері, склі) писали на продаж, нерідко й тиражували. Наприкінці 1920-х та в 1930-х роках цей промисел почав поступово занепадати. Художники з сіл та провінційних міст створювали такі картини для себе, інтер'єрів своїх хат, для рідних та близьких як подарунки на день народження та новосілля. Проте в повоєнний час спостерігається особливо бурхливе відродження подібних картин, де помітне значення мала економіча основа. Причиною тут, безперечно, послужив великий попит на ці яскраві, іноді й ліричні сентиментальні речі. Люди (селяни, жителі райцентрів) купували їх не тільки як хатні прикраси, а як твори, що серед повоєнних злиднів і неподобств, ще болючих ран пам'яті являють світ любові та злагоди, безхмарного «райського» життя. В той час багато здібних до малювання людей по селах і містах підробляло, пишучи «базарні» картини. Занепад цього промислу почався з середини 1950-х років, мабуть, у зв'язку із соціальними змінами, що відбувалися в країні, зокрема на селі. Однак приблизно з середини 1960-х років «базарна» картина знову почала відроджуватися, щоправда не так бурхливо як у повоєнний період, зазнавши деяких змін щодо якості виконання, сюжетів, матеріалів. Вона тепер відзначається більшою ре-

[7] Про це докладніше див.: *Найден О. С.* Орнамент українського народного розпису. Витоки, традиції, еволюція.— К., 1989.— С. 35—36.

тельністю виконання, яскравістю кольорів, екзотичністю сюжетів. Крім олійного живопису з'явилася тематико-сюжетна вишита картина, кольорова літографія.

Деякі види мистецтва, наприклад гончарство, створення керамічної іграшки, фігурного посуду тощо, цілком належать до сфери промислів, до того ж більше чи менше відомих центрів, таких, як Ічня, Дибинці, Цвітна, Опішня, Косів тощо. Особливим явищем, породженням нового часу є творчість народних керамістів (і не тільки їх, а й живописців, майстрів розпису тощо), які працюють за замовленнями музеїв, для Художнього фонду, виставок, продають свої роботи приватним особам. Це такі керамісти, як Д. Косяченко, М. Тарасенко, М. Галушко, О. Ганжа та інші.

У сферах промислів та поза ними існують такі види мистецтва як ткацтво, вишивка. В історичному минулому, ще й в часи досить недавні, значна більшість творів цих видів мистецтва, особливо вишивки, вироблялася і споживалася в хатніх умовах і значно менша, якщо взяти всю територію України та все жіноче її населення,— на промислах. Тут значну роль також відіграє попит, але не базарний, риночний, а духовний, генетично-традиційний.

Традиції, якщо розуміти їх у комплексі, не є чимось сталим та незмінним. Водночас у них присутні елементи стабільні й мінливі. Вони засновані на загальній та універсальній космологічній ідеї, що походить з давньої обрядової субстанції. Ця ідея та її матеріалізоване втілення, локалізація в просторі й часі є фольклорною основою традицій. Місцеві традиції різняться між собою і в тому, на якій відстані вони перебувають (далі чи ближче) від обрядової субстанції, що в принципі однакова, або майже однакова для багатьох народів, етносів, націй. Проте це лише один з аспектів своєрідності місцевих традицій. Останні, у тому вигляді, в якому фіксуються в художніх творах (розписаному та фігурному посуді, писанках, рушниках, розписаних скринях, різьблених речах з дерева тощо), є втіленням усього комплексу умов життя, праці, обміну, спілкування, а також географічних, природно-кліматичних умов певного середовища. Саме останні визначають характер смаків та уподобань місцевих жителів, що позначається на якісних аспектах колективно-фольклорного мистецтва, зокрема і на промислах. Неоднорідність умов, певні відмінності, що існують навіть між осередками, розташованими поруч, сприяють розмаїттю традицій в їх варіантах, нюансах, формообразних виявленнях. Фактично, скільки є промислів та центрів, стільки ж умов, причин, особливостей, факторів тощо, які разом визначають специфіку системи традицій на промислах, характер їх наслідування, розвитку, змін. Традиції цінні не тільки тим, що виражають світоглядні основи та художні уподобання (загальнонаціональні, зональні, місцеві), а й тим, що становлять практично корисний фактор щодо створення виробів на промислах.

Традиція у звуженому, зовнішньому розумінні є певною впорядкованою системою форм, прийомів, технологій тощо. Промисел, як фактор колективного мистецтва із своїм загальнотрадиційним принципом, може існувати кілька століть. Однак в його межах системи форм, прийомів, технологій, як показує практика, повинні час від часу змінюватися, поновлюватися. Без цього (в основі покладені зміни образно-змістового, стильового характеру) промисел може зазнати швидкого занепаду. Час існування певної системи традицій, від її становлення, довершеності й до занепаду, за нашими спостереженнями (стосовно другої половини XIX та XX ст.), триває приблизно 15—20 років. Звичайно, залежно від соціальних змін та характеру місцевих умов можуть бути відхилення в той чи той бік, нерідко й значні. Проте час 15—20 р.— це, фактично, продуктивне творче життя одного покоління майстрів. Решта часу припадає на навчання в попередників, пошуки форм, найбільш відповідних потребам ринку, та в деяких — повторення, відтворення за інерцією вже набутого. Отже майстри, які оволоділи системою традиційних форм, досягли в ній значного ступеня майстерності, тим самим

значно полегшують собі завдання її втілення (матеріальної локалізації) у виробах. Отже традиції можна розцінювати як фактор продуктивний, оскільки це сума певних прийомів, способів роботи, технологій, що дозволяє зрілому, досвідченому майстрові значно прискорювати виробничий процес. Останній в певні періоди є чимось на зразок конвейєра варіативності. Однак такі періоди тривають недовго, та й саме існування завершеної системи форм, як вже зазначалося, обмежене в часі.

Нові покоління майстрів стикаються з новими вимогами дійсності, змінами у характері попиту тощо. Тому загальноприйнята формула передачі традицій (наприклад, у гончарстві) «від батька до сина» при буквальному її розумінні може привести до помилкових уявлень щодо спадкоємності в народному мистецтві. Син від батька одержує навики, прийоми, технологію, певні сюжетні та мотивні уподобання, зрештою — родинну школу поводження з матеріалом, вибору засобів вираження. Проте основне — світоглядно-філософські принципи осмислення традицій, фольклорну інформацію та творчу енергію—йому, як і його батькові, дає середовище. Отже син (покоління синів) пройшовши етапи учнівства та наслідувань, має створити свою систему традиційних форм, яка в завершеному вигляді вже чимось відрізняється від батьківської, або помітно відрізняється, не втрачаючи основ традиційності.

Процес становлення якогось певного художнього промислу можна розцінювати як доведення утилітарної потреби до кондиції попиту на художні речі, тобто матеріалізації духовної потреби. Однак фактор виникнення промислів грунтується на загальній досить простій, але життєво важливій закономірності: створення виробів у сфері промислів має бути заняттям більш вигідним, ніж традиційна для селян хліборобська справа.

Ті факти, які відомі нам про виникнення деяких промислів, насамперед служать поясненням причин виникнення і вельми зрідка, що природно, відтворюють процес їх становлення і розвитку. Так, наприклад, за відомостями Л. Оршанського, виготовлення селянських речей з дерева, в тому числі й іграшок, у Німеччині в Юрських горах розпочалося після 1799 рр., коли селяни, зазнавши страшної пожежі, були позбавлені засобів існування і зайнялися кустарною роботою. Проте, як зазначає автор, вони дуже швидко піднесли свій добробут [8].

Збереглися й відомості про виникнення знаменитого російського іграшкового осередку — Сергієв посад. За переказом, сам преподобний Сергій виробляв прості дерев'яні іграшки, якими любив наділяти дітей, що приходили до нього [9]. Однак промисел у цій місцевості виник наприкінці XVIII ст. Засновником його був глухонімий на ім'я Татига. Розповідають, що йому вдалося з липового дерева вирізати велику ляльку (9 вершків заввишки), яку він приніс до лавки Єрофеєва і продав за сім гривен. Господар, який торгував ремнями, рукавицями, личаками тощо (поблизу монастиря), куплену ляльку «виставив у лавці скоріше як прикрасу, аніж як товар». Одначе знайшовся покупець, який дав за неї добрі гроші. Глухонімий одержав замовлення на нову ляльку, потім ще на одну і т. д. Зрештою він набрав собі учнів з посадських дітей. Успіх «збудив змагання та породив наслідувачів» [10].

Отже, якщо в першому випадку виникнення промислу спонукала загроза голодної смерті (голод, до речі, спонукальний чинник багатьох дій та багатьох міфологічних і казкових сюжетів), то в другому — без замовника, за власним почином вирізна з дерева лялька, як-то кажуть, впала на благодатний грунт. Сергієв посад, по-перше, місце масового

[8] Див.: *Оршанский Лев.* Исторический очерк развития игрушки и игрушечного производства на Западе и в России // Игрушка. Ее история и значение.— М., 1912.— С. 23—24.

[9] Див.: *Боруцкий В. И.* Кустарный игрушечный промысел Московской губернии // Игрушка. Ее история и значение...— С. 201.

[10] *Там же.*— С. 202—204.

відвідування богомольців, і по-друге, розташований поблизу Москви— одного з найбільших у російській державі адміністративно-економічних центрів, де, до речі, впливи західної моди (на іграшки в тому числі) не набули такого поширення, як у Петербурзі, й отже вироби національного іграшкового мистецтва отримали належну оцінку, що гарантувало стабільний їх збут.

Багато промислів, зокрема на Україні, виникло, або набуло «другого дихання» щодо художньо-естетичного рівня виробів, у другій половині XIX ст., після скасування кріпацтва, особливо наприкінці століття та початку нинішнього, коли пожвавилися економічні зв'язки між селами, між напівміською провінцією та містом. Після скасування кріпацтва села в багатьох випадках опинилися в нерівних умовах щодо кількості землі, якою володіли, та її якості. Обмаль землі, низька якість грунтів змусили певну кількість селян поряд з хліборобською справою займатися і ремісничою, або тільки ремісничою. Так, наприклад, з «Відомостей про осередки гончарського виробництва по Черкаській області» (на 1959 р.) дізнаємося про зародження керамічного промислу в селі Паланочці [11] Маньківського (на той час) району. Ось як ця подія описується. «Одним з важливих осередків народної кераміки досі вважають село Паланочку. Про гончарське виробництво Паланочки в минулих віках майже нічого не відомо, але існуючі нині дані відзначають його жвавий розвиток у другій половині XIX ст.

Старші покоління майстрів залишили спогади про те, що причиною виникнення й широкого розвитку гончарства в цьому селі були дуже малі земельні наділи, які одержали селяни після скасування панщини. Люди по суті мали тільки городи в межах села, терпіли голод і злигодні, і, для того, щоб прожити, багато взялися за ремесло.

В останній третині XIX ст. Паланочка стає визначним осередком розписаного посуду. Значні поклади високоякісних глин та наявність лісових масивів, що постачали паливо, зумовили розвиток виробництва мисок, полумисків, кухликів та макітр різного призначення: на капусту, на холодець, «на якусь оказію». Частина мисок з гарними розписами мали вушко, щоб вішати на стіну, прикрашати ними хату. Всі вироби художньо розписувалися, що сприяло кращому збутові посуду.

Понад сто років тому (мається на увазі друга половина XIX ст.— О. Н.) тут робили нерозписані, неполив'яні і частково полив'яні миски. Малювання приходить в останній третині минулого століття і невпинно розвивається.

Новатором і видатним майстром розписів був Зінченко Кіндрат, що помер близько 1910 року. Перед війною 1914 року тут вже працювало понад 100 гончарів, які збували свої вироби в Тальному, Умані і Ладижинці.

Миски розписувалися в цьому селі таким способом: відформована на гончарному крузі миска підсушується, після чого з лицьового боку суцільно обливається рідкою глиною червоного, рідше, білого кольору та розписується «ріжком» кольоровими глинами — білою на червоній обливці, червоною по побілці, а також зеленою та брунатою фарбами. Добре висушений та розписаний посуд ще вкривається «головом» — свинцевим скловидним покриттям...

Центр миски займає квітковидний мотив або 4—5 кучерів, які називають «кониками».

Береги вкривають ясні смужки, крапки. Вінці вкрашають кривулі, риски, крапки.

Розписи мисок виявляють тонкий смак і великй мистецький хист майстрів. Особливо цінні розписи створили Швець Дмитро, Підвисоцький Григорій, Торба Мефодій, Ладченко Іван, Холод Юда, Шевченко Архип, які є справжніми носіями високих народних мистецьких традицій, що розвинувшись і скристалізувавшись протягом останніх 100 ро-

[11] У книзі *О. С. Найдена* «Орнамент українського народного розпису» (на с. 27—28) це село в результаті прикрої помилки зветься не Паланочкою, а Паланкою. Отже, автор, виправляючи цю помилку, вибачається перед читачами.

ків, створили справжнє художнє обличчя села, яке було до 1956 року не лише гордістю району й області, а справедливо вважалося одним з цінних і важливих осередків народного мистецтва України.

Вироби цих майстрів купувалися музеями, експонувалися на художніх виставках.

В останні роки в цьому селі інколи виготовляли глиняний посуд поодинокі гончарі, двоє з них — Торба Григорій Іванович і Гречаний Іван Андрійович до цього року працювали на Маньківському майоліковому заводі (Київського Раднаргоспу), а Горбатюк Іван Микитович до двох років займав посаду завгоспа у сільській школі»[12]. Цей уривок з «Відомостей» поданий майже цілком із збереженням стильових і синтаксичних особливостей з метою не упустити жодного штриха із спогадів старих гончарів, які тоді ще пам'ятали часи виникнення промислу та перших його кроків від ремесла до мистецтва, а також, щоб більш переконливо і вразливо прозвучала розповідь про розквіт і занепад цього самобутнього центру художньої кераміки.

Художнє обличчя промислу, його славу, як осередку або місцевості, де виробляються речі певної художньої якості, що характеризуються спільним стильовим началом, технічними прийомами, мотивними уподобаннями та ін., нерідко створюють окремі талановиті майстри з яскраво вираженим індивідуальним творчим почерком. Саме через їхню творчість дістає своє матеріальне втілення фольклорна колективна художньо-творча ідея, що десятиріччями визрівала в надрах певного середовища, його фольклорних сферах. Однак зрештою вона знову повертається до колективу, стає його надбанням уже в матеріалізованому фольклорно-художньому вигляді, оскільки через творчість нащадків, учнів-послідовників майстра поширюється по всій території осередку. Найчастіше таким центром, стильовою художньо-фольклорною основою промислу стає творчість цілої родини, або династії майстрів, як от у Карпатах — різьб'ярів Шкрібляків-Корпанюків. Про цих майстрів написано досить багато[13]. Отже, не повторюючи вже відомого, зазначимо тільки, що патріархом-засновником цієї родини-династії є Юрій Шкрібляк (1822—1884) з с. Яворова Косівського району, його школу художньої різьби по дереву продовжили сини — Василь (1856—1928), Микола (1858—1920) і Федір (1859—1942) та онуки по дочці Катерині — Юрій і Семен Корпанюки.

Художній промисел може бути сформований і в результаті, так би мовити, перерозподілу функцій (щодо створення виробів) між чоловічим і жіночим контингентами середовища. Нині в окремих селах Карпат (Річка, Снідавка, Брустури, Криворівня тощо) досить поширене виготовлення іграшок-скульптур із сиру — баранів, цапів, птахів, коників, коней з бербеницями і вершниками тощо. Роблять їх жінки із сиру, виготовленого за досить складною технологією з коров'ячого «заглеченого» молока. Особливо багато їх виготовляють навесні й восени та продають у передсвяткові дні на базарах Косова й Верховини. Однак цей промисел остаточно сформувався порівняно недавно, приблизно в 20—30-х роках. Прикро, що не збереглися відомості про його виникнення, розвиток формообразних начал, процес поширення сюжетів, прийомів тощо. Відомо лише, що наприкінці XIX — початку XX століття виготовлення баранчиків та колачиків із сиру було справою чоловіків-вівчарів та не мало повною мірою значення промислу, хоч вже наближалось до нього.

«У вільних та догідних хвилях,— повідомляє В. Шухевич,— роблять пастухи баранчики з овечого сира, який мусить трохи застоятися — прикиснути, аж потім розварюють його у жентиці... баранчики чи що

[12] Відомості про осередки гончарного виробництва по Черкаській області на 1959 р. (Зберігається в Черкаському обласному Будинку народної творчості).

[13] Див., наприклад: *Захарчук-Чугай Р. В.* Родина Шкрібляків.— К., 1979; *Пудик Г. Г.* Юрій та Семен Корпанюки.— К., 1974; *Соломченко О. Г.* Сучасні художні промисли Прикарпаття.— К., 1979; *Гургула Ірина.* Народне мистецтво Західних областей України.— К., 1966 та інші видання.

друге, зроблене з такого сира, кидають у розтоплене масло, де сир стає гладкий і жовтий»[14]. Сирні вироби купують у пастухів «домарі». Колачики роздають за «померші старші душі, що на віку ратунку не мають, що умерли без сповіди, або дес у лісі», а «баранчики дають дітям за померші душі дітей, за здоров'є маржини». При цьому говорять: «Даю за худобчине здоров'є най Бог прийме за мою та людську маржину»[15]. Також сирні колачі пастухи роздаровують «особливо дівчатам», які «навішують колачики по під образи»[16]. Як бачимо, виготовлення вівчарями сирних баранчиків та колачиків ще не було промислом. Цей факт на той час сприймався як певне обрядове дійство, а вироби — як культово-магічний атрибут.

На Алтаї, наприклад, скульптурки, вирізані із сиру — коні, барани та дикі звірі,— здавна побутували у гірських місцевостях. Їх ставили біля цілющих джерел і на жертовниках на гірських перевалах, як дари духам-господарям цих місцевостей. Вони виготовлялись, подекуди й досі, тільки чоловіками, до того ж у період здійснення обряду. «Ці фігурки, за звичаєм, вирізала найстарша людина з роду, обов'язково чоловік. Вони розглядалися як своєрідне підношення духам гір і господарю звірів даної місцевості»[17]. Якщо в кумандинських Алтай-кіжи фігурки, вирізані з сиру, і нині зберігають значення обрядових атрибутів, то в жителів карпатських сіл сирні вироби, зроблені способом ліплення, давно втратили обрядовий зв'язок з духами гір та господарями звірів. Проте вони ще виконують ритуально-магічні функції, пов'язані з днями поминання померлих родичів і близьких. Та в найбільшій кількості й найчастіше вони робляться як дитячі іграшки, для продажу на базарі. Отже виготовлення виробів із сиру в Карпатах є діяльністю, яка частково належить до розряду промислів.

Потрапивши до сфери жіночої компетенції, фігурки з сиру робилися в хатніх умовах та з коров'ячого молока. Крім зміни технології одержання сиру (вона ускладнилася), відбулося й тематичне урізноманітнення виробів, з'явилися барани з колачами на шиях, птахи, великі коні з бербеницями, коні з бербеницями й вершниками, до того ж, орнаментовані кольоровими рисочками, хрестиками, крапками, підківками тощо. Коротше кажучи,— процес переходу виготовлення сирної пластики з полонин у хати, від чоловіків до жінок, і є процесом формування унікального карпатського промислу.

Причини, що ведуть до виникнення промислів у кожній місцевості, зоні, ареалі, свої особливі. Однак досить часто виробництво певних речей на продаж і наступне утворення осередку починається з поступового зниження обрядового, фольклорно-символічного значення зображень, втрати ними колишнього змістовно-смислового наповнення, пов'язаного з календарно-обрядовим фольклорним світоглядом. У зв'язку з цим найчастіше змінюється і спосіб виробництва, технологія, матеріал, як це було продемонстровано на прикладі із виробами з сиру. Натомість значна увага приділяється (принаймні на початковому етапі) зовнішньому вигляду створюваних речей, їх яскравості й ефектності. Таким були мальовки, що в деяких місцевостях південного сходу України та Поділля ще в першій третині XX ст. почали замінювати настінні розписи. Однак осередком створення і продажу мальовок, а потім і пано-розписів станкового характеру, розписів на виробах з дерева, фарфору, глини стало селище Петриківка.

Чому саме цьому селищу судилося стати відомим центром розпису, який одержав його ім'я? Як цей процес відбувався? В чому художня унікальність петриківського розпису? На ці та інші запитання можна знайти відповідь у численних виданнях, присвячених творчості майстрів Петриківки (автори основних видань — Б. С. Бутник-Сіверський,

[14] *Шухевич В.* Гуцульщина. Друга часть.— Львів, 1901.— С. 216.
[15] *Там же.*— С. 217.
[16] *Там же.*
[17] *Окладникова Е. А.* Ритуальные скульптуры животных из сыра кумандинских Алтай-кижи // Пластика и рисунки древних культур.— Новосибирск, 1983.— С. 173.

Н. О. Глухенька, О. С. Данченко). Ми ж наведемо лише деякі факти, подані Є. В. Берченко в книзі «Настінне мальовання українських хат і господарських будівель при них. Дніпропетровщина», написаної після ряду відвідань багатьох сіл та селищ Дніпропетровщини в 1926—1928 рр. Є. Берченко зазначає, що в Петриківці «розмалювання трапляється тільки вряди-годи десь на долішніх частинах стін, де його мало помітно. А головне малювання роблять на папері»[18]. Паперовими прямокутниками «більшими або меншими на розмір» обліплювали поверхню комина, смугами паперу — колонки комина, карнизи, сволок; помальовані паперові рушники вішали над вікнами. Все це виготовляли на продаж у своєму селі, в сусідніх, «в сусідню округу». Продавали на петриківському ярмарку, куди приїздили люди здалеку. Самі художниці іноді ходили продавати свої мальовки на базарах до інших сіл. Купували їх особливо тоді, «коли наново опоряджають оздоблення хати». В неурожайні 1921—1922 роки цілі родини їздили з Петриківки на урожайну Полтавщину продавати свої вироби та міняти на борошно[19]. Так формувався центр декоративного станкового розпису, який став відомий та завоював визнання далеко за межами України завдяки політиці Радянської влади, спрямованої на активну підтримку народних майстрів і пропаганду їх творчості. Це факт безперечний. Участь на численних виставках, репродукування творів, запрошення талановитих майстрів на роботу до Києва — все це сприяло утвердженню Петриківки не просто як промислу, а як одного з визначних центрів української народної художньої культури, де живуть і працюють видатні майстри розпису Т. Пата, Н. Білокінь, П. Павленко, О. Пилипенко та багато інших. Тут за аналогією пригадується становлення такого відомого російського промислу, як Палех з плеядою його знаменитих майстрів[20].

Звичайно, виставочна політика та вимоги замовників — представників Міністерства культури, Спілки художників, Художніх фондів, серед яких траплялося чимало чиновників, не завжди сприяли розвиткові Петриківки та Палеха — цих культурно-художніх центрів. До того ж, у 1930-і роки та в повоєнний час мало місце вульгарно-соціологічне тлумачення історичної ролі народного мистецтва, культури в цілому, були спроби перевести народне мистецтво на рейки «соціального замовлення», звести його до рівня мистецтва соціальних низів, тобто втиснути у вузькі та елементарні рамки класовості й цим значно збіднити його. Однак мало місце й інше, те, що позитивно вплинуло на процес розвитку народного мистецтва, а саме, як вже зазначалося, інтенсивна його пропаганда (через виставки, музеї, засоби масової інформації), внаслідок якої всенародного визначення здобули не тільки Петриківка та Палех, а такі майстри, як (крім названих) М. Приймаченко, К. Білокур, Г. Собачко, Л. Миронова та багато інших. Виділення з промислу ряду творчих особистостей, відомих майстрів, які працюють, так би мовити, на виставки та замовлення офіційних інстанцій, які до того ж прагнуть відрізнятися одна від одної художніми й тематичними ознаками—все це можна розцінювати як ознаки початку занепаду промислу. В даному разі це поняття не слід розуміти як художнє зубожіння або відмирання, хоча ці процеси з часом мають розпочатися на промислі, тобто виродження, кризи, що за сприятливих обставин можуть спонукати відродження. Поняття «занепад» слід розуміти саме як втрату промислом його основних ознак та принципів — колективності в мистецтві, стильової єдності (при значній варіативності в розробках), схильності до наслідувань та запозичень. Натомість для традиційних промислів природною є відсутність «авторського права» на стильові та сюжетно-тематичні новації (вони стають надбанням усього колективу); вироби створюються саме на продаж, безпосе-

[18] *Берченко Є. В.* Настінне мальовання українських хат та господарських будівель при них.— Дніпропетровщина.— Харків, Київ, 1930.— С. 11.

[19] *Там же.*— С. 11—12.

[20] Про мистецтво Палеха див.: *Бакушинский А. В.* Исследования и статьи. — М., 1981.— С. 235—257. (Статті: «Палехская иконопись» та «Новый стиль Палеха»).

реднье — з рук у руки, або через посередництво художніх салонів, магазинів іншого профілю; у виробах утилітарні, практичні та художні якості повинні перебувати у відносній рівновазі. Щодо усіх цих факторів, Петриківка, на нашу думку, не є промислом у повному та традиційному розумінні цього слова. Вона — нове утворення художньо-виробничого характеру, принципи діяльності якого потребують спеціального вивчення.

Про занепад у фізичному та художньому розумінні можна говорити, маючи на увазі такі промисли, як Дибинці, Цвітна, Паланочка, Громи тощо та, значною мірою, про художнє різьблення по дереву в Карпатах. Останній вид вже зазнав значної художньої деградації, перетворився на центр масового виробництва сувенірів, часом сумнівної художньої якості, нерідко й з прикметами блідого буденного кічу. Однак це вже інша тема.

Типовим промислом, тобто таким, вироби якого продаються безпосередньо на базарі та мають свій контингент покупців, творчість майстрів якого має імперсональний, анонімний характер, є осередок Полховський Майдан—Крутець. Дослідниця «Полх-Майданського» промислу Т. Семенова в своїй образно написаній книзі «Художники Полховського Майдана і Крутца», на жаль, не торкається питання причин, що спонукали виникнення промислу. Вона зазначає: «Багатьма десятиліттями, можна сказати, що віками, точили майданці чудовий дерев'яний посуд для своїх потреб та на продаж. Але тільки у XX ст., в наш час, не більше як п'ятдесят років тому, а може й менше, розпочався тут барвистий розпис токарних виробів з дерева. Розпис розмаїтий, оригінальний, талановитий; масовий розпис, який зробив хороший «діловий» промисел — мистецтвом. І токарі почали працювати інакше» [21]. Цікаві спостереження Т. Семенової над процесом розвитку промислу як художнього явища — появою, розробкою та вдосконаленням нових сюжетів, мотивів, елементів, кольорових сполучень розпису, нових форм виробів. Наприклад, О. Штирков винайшов та запровадив у розпис точених писанок мотив голубів. Т. Семенова докладно розповідає про витоки цього «стародавнього провінційного сюжету, сентиментального або в міру вразливого, що був поширений в орнаментиці XVIII ст., а в XIX та XX — побутував у дівочих альбомах і рукописних пісенниках, на рамочках і різних самодіяльних картинках: голубочки, що цілуються, символ ніжної дружби та вірного кохання, який відгонить не досить приємною солодкуватістю...» [22]. Т. Семенова зазначає, що їй «довелося бачити на стіні у Штиркових таких голубочків, які цілуються, старанно вишитих на полотні» його дружиною за базарною картинкою. Цьому мотиву було надане нове життя. Власне голубочки лишилися такими ж сентиментальними, як і були, тільки замість слова «Любов» над ними було написано «Миру — мир». І пішов повним ходом в крутцівському та й в майданському мистецтві новий мотив, який «ніби поєднував далекі місця, «глибинку» з усім світом. І всі це чудово відчули: мотив був підхоплений, став розвиватися у варіантах, іноді чудових» [23].

Задля порівняння наведемо такий факт. У 1960-у році відомий майстер з Петриківки Т. Пата створила панно-килимок «Голуб миру». Однак цей сюжет не був підхоплений іншими відомими петриківськими майстрами, адже кожен з них був творчою індивідуальністю і запозичення чужої новації був б зустрінуте засудженням як плагіат. Петриківські майстри у своїй творчості або ж використовують спільні для всього осередку сюжетно-мотивні зразки, прийоми та стильові принципи, або ж прагнуть, не пориваючи з традиціями, на їх грунті створити свій власний тематичний сюжетний та стильовий світ. Таких прагнень не було й не може бути у полх-майданських «фарбувальниць», які беззастережно запозичують одна в однієї теми і сюжети, також

[21] *Семенова Т. С.* Художники Полховского Майдана и Крутца.— М., 1971.— С. 94.
[22] *Там же.*
[23] *Там же.*— С. 47—48.

«беруть» їх де тільки можна — в листівках, репродукціях, навіть у букварі та підручнику арифметики [24].

Народні художні промисли нині втрачають або вже майже позбулися свого традиційного творчого і виробничого характеру. Можливо, нові соціальні зрушення, перехід на риночні основи економіки матимуть позитивний вплив на діяльність промислів. Поки ж можемо констатувати занепад останніх або зміни специфіки їх діяльності. Це особливо стосується колишніх відомих центрів та осередків, що або зовсім не існують, або творче життя в них підтримується завдяки праці одного чи двох майстрів, або вони стали підприємствами, перетворилися на виробничі одиниці відомчого підпорядкування.

Дещо інша справа з промислами, що за родом діяльності не належать до центрів та осередків. Наприклад, створення «базарних» картин, сюжетних килимків, розфарбованих гіпсових плакеток тощо. Такі промисли не зникли, навпаки — діяльність їх пожвавилася, зріс асортимент виробів. Ці — промисли мобільні, що чутливо реагують на попит, моду. Їх вироби треба збирати незалежно від художньої якості, смаку, а діяльність — вивчати. Однак, на жаль, цього не робиться.

В останні десятиріччя в українському народному традиційному мистецтві все більшої ваги набуває майстер — художня особистість, творча індивідуальність. Саме в його творчості ще продовжують жити традиційні основи українського образотворчого фольклору. Хоч вони зазнають індивідуальної інтерпретації, розвиваються в новому тематичному напрямі, однак продовжують зберігати, та й навіть чіткіше виявляють художньо-естетичні цінності давніх народних традицій. Та наш час, можна сказати, не дуже сприятливий і для діяльності народних майстрів. Проблеми їх моральної та матеріальної підтримки, пропаганди їх творчості, про які ще на початку 1980-х років писала О. С. Данченко [25], і нині лишаються нерозв'язаними. Навпаки, вони зростають все більше.

Суспільна підтримка промислів, що продовжують діяти на традиційній основі, увага до творчості народних майстрів, поповнення та поліпшення музейної й виставочної діяльності, значне збільшення видань (наукових, науково-популярних, навчальних тощо), присвячених народному мистецтву, використання останнього у виховних та навчальних процесах (не формальне, не уривчасте, а системне, в комплексі з іншими фольклорними видами і жанрами) у дитячих садках і школах — ось такою вбачається одна з течій у справі відродження та піднесення на належний рівень української національної культури.

ОЛЕКСАНДР НАЙДЕН

Київ

[24] *Семенова Т. С.* Художники Полховского Майдана и Крутца.— М., 1971.— С. 152.
[25] Див.: *Данченко А. С.* Народный мастер и некоторые вопросы его творчества // В кн.: Проблемы народного искусства.— М., 1982.— С. 94—100.

НОВЕ ПРО НАЙДАВНІШІ ЗРАЗКИ УКРАЇНСЬКОГО ІКОНОПИСУ

В останні десятиріччя помітно загострилася увага світової культурної громадськості до мистецьких надбань Візантії та народів кола візантійської культурної радіації. У різних країнах, зокрема в СРСР, видають та готують до друку каталоги ікон, з'явилося чимало збірників статей та монографічних праць, присвячених мозаїкам, фрескам, мініатюрам чи станковому малярству народів цієї сфери. Поглиблюючи дослідження, мистецтвознавці усе виразніше визначають специфіку та знаходять критерії розмежування візантинізованого мистецтва кож-

ного з народів. Відповідно й закріпилися в сучасних радянських і зарубіжних працях терміни болгарське мистецтво, російське, отже й український монументальний живопис, український станковий живопис, зокрема — українські ікони, які займають визначальне місце серед творів українського середньовічного малярства. Всі ці терміни не викликають сьогодні ні сумнівів, ані, застережень [1], за винятком польської дослідниці Яніни Клосінської, яка запропонувала замінити термін українські ікони на карпатські, заперечуючи в такий спосіб існування українського середньовічного іконопису, а отже й національного середньовічного малярства. Думку про доцільність такого нововведення авторка намагалася обгрунтувати у своєму дослідженні «Карпатське іконне малярство», що є вступом до каталога ікон у зібранні Національного музею в Кракові [2]. Каталог має певне джерелознавче значення для українського мистецтва. Все ж дивує особливий підхід Я. Клосінської до проблем національного середовища цього виду малярства. Справа не тільки в терміні, але в ряді помилкових тверджень, що до певної міри анахронічні з позицій сучасних польсько-українських взаємин та антиісторичні в своїй основі.

Я. Клосінська пропагує термін карпатські ікони і в своїх працях [3] і в широкій діяльності мистецтвознавця-консультанта в межах та поза територією Польської Народної Республіки, вводячи його в міжнародний обіг. За її словами, цей термін «якнайширше охоплює ікони Польщі, Словаччини, України та Румунії і так, як надрейнське мистецтво чи наддунайська школа не виявляє його належності до народності, тому що в середньовіччі розрізнення народності творців було часто не тільки просто неможливим, але й несуттєвим: не народність, а культурний клімат даної території зумовлював творчість артиста» (с. 12). «Термін карпатська ікона, пише далі авторка, здається мені найвластивішим з уживаних досі тому, що це географічне поняття найкраще передає територіальний обсяг групи образів специфічного стилю, що різняться формально та іконографічно від малярства інших, хоч близьких, центрів, які належать до візантійського кола (Північна Русь, Болгарія, Сербія)» (с. 11). Дослідниця накреслює ореал поширення таких ікон. «Поняттям карпатська ікона, твердить вона, визначаємо ікону, що походить з частини західних Карпат (від верхнього Дунайця до верхньої Ославиці, т. зв. західна і середня Лемківщина), а також східних Карпат і суміжних територій (басейн верхнього Сяну, тобто східна Лемківщина та Бойківщина, басейн верхньої Прип'яті та Дністра») (с. 11). Ідентичні характерні риси мають, на думку Клосінської, ікони не тільки з польських та українських Карпат і їх підніжжя, але також зі словацької (території — Л. Г.) та із земель Румунії, тобто з району Марамуреш і Буковини. Також район південних Карпат і їх підніжжя, тобто Молдавія і Трансільванія, мають пам'ятки малярства, що характеризуються найближчими зв'язками з малярством території Західних і Східних Карпат. Саме тому — вважає вона — здається раціональним

[1] Див.: Українське мистецтво.— Львів — К., 1913, т. І; *Широцький К.* Старовинне мистецтво на Україні.— К., 1918; *Логвин Г. Н.* Украинское искусство X—XVIII в.— М., 1963; *Міляєва Л. С., Логвин Г Н.* Українське мистецтво XIV — першої половини XVII ст.— К., 1963; Історія українського мистецтва.— К., 1967, т. II, розділи: *Свєнціцька В. І.* Живопис XIV—XVI ст.; *Уманцев Ф. С.* Живопис кінця XVI — першої половини XVII ст.; *Skrobucha H.* Ikonen aus der Tschechoslowakei.— Praga, 1971; *Логвин Г., Міляєва Л., Свєнціцька В.* Український середньовічний живопис.— К., 1976; *Rursa G.* Ikonde könyve.— Budapest, 1981; *Жолтовський П. М.* Український живопис XVII—XVIII ст.— К., 1978; *Овсійчук В. А.* Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст. Гуманістичні та визвольні ідеї.— К., 1985 та ін.

[2] Див.: *Kłosińska J.* Ikony. Muzeum Narodowe w Krakowie.— Kraków, 1973.— T. 1.

[3] Див.: Ikonen aus den Karpaten im Nationalmuseum zu Kraków.— Berlin, 1982 (слід відзначити, що в цьому альбомі зустрічаються і волинські, отже не «з Карпат», ікони — № 3, № 20) та інших працях. (Чомусь у них з терміном «карпатські ікони» чергуються терміни «ікони з Карпат» та «ікони з карпатського краю». Останній з них уживає також С. Ткач, але скоріше в значенні робочого терміна, не зовсім вдалого, особливо у випадках, коли такі ікони зіставляє з болгарськими, російськими, сербськими тощо).

охоплення терміном карпатська ікона образів, які походять з цілого району Карпат» (с. 11-12).

Спонукою для створення терміна карпатська ікона для Я. Клосінської стала «надмірна різноманітність термінології», ілюструючи яку авторка ставить в один ряд терміни руська, лемківська, українська ікони і вважає їх тільки частково правильними «з уваги на територіальне та часове звуження» (с. 12). Дослідниця не розшифровує суті того звуження, хоч загальновідомо, що руською називають українську ікону деякі польські дослідники, українська — загальноприйнятий термін, а лемківська — підрядний щодо обох попередніх: лемківська — це українська з Лемківщини.

Я. Клосінська критикує також назву галицька ікона тільки тому, що немає жодних доказів існування на даній території малярської школи і що не можна пов'язувати назви з Галицьким князівством, бо обсяг малярства ширший і щодо території, і в історичному плані (с. 13). Авторка не бере, однак, до уваги того історичного факту, що терміни «Галичина» та «Володимирія», які стосувалися здавна Галицького та Володимирського князівств, були впроваджені в кінці XVIII — на початку XIX ст. австрійською адміністрацією для державного вжитку. Галичина поділялася на Східну та Західну. До складу Західної входила і українська етнічна територія — Лемківщина, а до складу Східної — суцільні українські етнічні землі до кордону Австро-Угорщини з Росією. Терміни ікони Галицької України та галицькі ікони ввів І. С. Свєнціцький [4], маючи на увазі ті ж українські, але з Галичини. Отже, він також підрядний до терміна українські. Більшість ікон, наявних у кінці 20-х років у Національному музеї у Львові (сьогодні — Музей українського мистецтва), можна було назвати галицькими чи, умовно, іконами Галицької України, бо саме з цієї території України вони походили. І. С. Свєнціцький уперше визначив українське іконописання як особливу галузь східнослов'янського станкового живопису, що «внаслідок відмінних умов та історичних процесів має своє специфічне художнє обличчя» [5].

Українськими вважаються ікони, створені передусім на національній етнічній території в дусі історично виплеканих тут традицій іконописання — з нашаруванням на візантинізовану основу елементів південнослов'янського та західнослов'янського мистецтв, проникненням рис народного, подекуди російського, іконопису, відносною нескутістю в трактуванні сюжетів, а також у технічних засобах виконання. Призначені в першу чергу для українських церков, вони збереглися на колишній Лемківщині, Бойківщині, Гуцульщині, Покутті, Волині, Поліссі та Підляшші, Надсянні, Наддністрянщині, Поділлі, спорадично — на східноукраїнських землях, а також в українських церквах північних Буковини, Марамурешу й Молдавії. Саме з цих церков і дзвіниць вони потрапляли в музеї та приватні колекції. Визначаючи межі поширення т. зв. карпатських ікон, Я. Клосінська накреслила, мабуть, сама того не усвідомлюючи, межі південно-західної частини української етнічної території [6].

Незначні стильові відмінності у виконанні ікон південного заходу України — з одного боку, а Волині, Полісся чи Наддніпрянщини — з другого, зумовлені цілим рядом факторів, серед яких, однак, мінливі міждержавні розподіли етнічної території українського народу не мають вирішального значення. Тим самим абсурдно було б думати, що при історичних змінах державних кордонів кожна з наступних форма-

[4] Див.: *Свєнціцький І. С.* Іконопис Галицької України XV—XVI віків.— Львів, 1928; *Його ж.* Ікони Галицької України XV—XVI вв.— Львів, 1929.

[5] *Гембарович М.* І. С. Свєнціцький і мистецтво // Питання слов'янського мовознавства.— Львів, 1958.— С. 29.

[6] Див.: Торжество історичної справедливості.— Львів, 1968.— С. 65—74; *Ісаєвич Я. Д.* Джерела про західні межі української етнічної території в період феодалізму // Український історичний журнал.— 1968.— № 12.— С. 78-84; (У праці подано й історію питання.)

цій, до складу якої входить територія розселення народу, має право претендувати на культурну спадщину. Отже, не може бути мови про те, що досліджувані ікони є словацькими, румунськими, польськими чи молдавськими [7]. Я. Клосінська визнає стильову спільність цих творів середньовічного малярства та розуміє, що не належать вони до жодної з названих культур. Апріорно відкинувши думку про їх віднесеність до української культури, шукає іншу основу для їх об'єднання. Саме тому й пропонує термін карпатська ікона. Але чи можна вважати ці ікони карпатськими? Чи саме Карпати як географічна територіальна одиниця — місце їх виникнення і поширення? Карпатські ікони поділяються, на думку Я. Клосінської, на ікони з північної сторони, тобто «з Підкарпаття» та з південної, тобто із Словаччини, Румунії, Молдавії. Позбавлене логіки саме зіставлення Підкарпаття, а південно-західна частина УРСР та південно-східна Польща повинні б зіставлятися з відповідними частинами Словаччини та Румунії. Якщо авторка хоче говорити про поширення карпатських ікон у межах різних державних формацій, то на якій підставі зараховує до території Карпат землі Молдавії та північно-східної Буковини. Якщо ж не Карпати визначають межі їх поширення, то де ті критерії, за якими можна в Румунії чи Молдавії територіально чітко (адже територіально-географічний принцип в основі номінації) відмежувати сферу поширення карпатських ікон від румунських чи молдавських. У праці Я. Клосінської таких меж не визначено. Мабуть, тому й відносить авторка до румунських ікону Печерської богоматері із зображенням Антонія та Феодосія Печерських (с. 284). А як розцінювати ікони з території на північ від Карпат, що не тільки не мають відношення до самих Карпат, але й виходять за межі Підкарпаття? Адже ні Перемишль, ні Львів не належать до цих географічних масивів. Нині ніхто не може заперечити значення творчих малярських осередків, пов'язаних з цими містами. Адже вони задавали тон в іконописанні навіть тоді, коли активізувалася діяльність малярських майстерень на інших територіях, зокрема на Бойківщині. Отже, не були Карпати і творчим ядром для досліджуваного іконописання. Поставлена В. І. Свєнціцькою проблема існування окремого творчого осередку на південному сході Бойківщини, в околиці м. Долини, поки в стадії вивчення [8]. Ікони на Лемківщині, як стверджує Я. Клосінська, були привозними (с. 39), на Пряшівщину — або привозили з Підкарпаття або їх малювали місцеві малярі на зразок завезених (с. 41). Я. Клосінська стверджує також привізний характер ікон північного Марамурешу та північної Буковини (особливо популярним був там, на її думку, риботицький верстат, що на Надсянні (с. 44). Не виявлено досі видатних малярських шкіл Гуцульщини, Покуття, Закарпаття. Тим самим на території Карпат не визначено поки що малярських осередків, а відомі творчі центри іконописання віддалені від Карпат. Тож і з цих міркувань назва карпатські ікони на сьогодні позбавлена сенсу.

В дослідженнях, присвячених проблематиці духовного життя та побуту населення Карпат, наголошується на тому, що не слід ототожнювати термінів карпатський, коли беруться до уваги явища субстрату, спільні для народностей, які історично перебували чи проживають у наш час на даній території, та український, коли говориться про мовні, етнографічні, фольклорні та інші явища, властиві українському етносові Карпат [9]. У пошуках субстрату для закріплення за іконами епітета карпатські Я. Клосінська перебільшує роль міграційних процесів

[7] А такі помилки зустрічаються й досі. Напр., згадану вище працю С. Ткача, що є каталогом українських ікон Пряшівщини, Ikony (XVI—XIX st.) na severovy-chodnom Slovensku названо в польському перекладі Ikony słowackie od XVI do XIX wieku (Warszawa, 1980).

[8] Див.: *Свєнціцька В.* Український середньовічний живопис.

[9] Див. хоча б зауваження С. Б. Бернштейна до виданого в 1967 р. «Карпатського діалектологічного атласу», який, на думку цього відомого мовознавця-славіста, виявився українським карпатським атласом / *Бернштейн С. Б.* Проблемы карпатского языкознания // Карпатская диалектология и ономастика.— М., 1972.— С. 14.

і колонізації Карпат. Для неї вирішального значення набуває т. зв. волоська, а також польська колонізація цієї території. На думку дослідниці «волоська колонізація складалася з балканського, семигородського, руського, румунського та угорського населення і мала вже протягом XV ст. масовий характер; у XVI ст. досягла найбільшого посилення та дійшла горами до околиць Криниці, щоби там закінчитися» (с. 24). Як бачимо, авторка штучно зводить у єдине русло різні явища, бо т. зв. балканська міграція в Карпатах стосується III—VII ст. (і вона, по суті, не була ще тоді балканською), а іммігpація сербських і болгарських утікачів у кінці XIV ст. в Карпати не була настільки чисельною, щоб можна було говорити про балканську колонізацію цієї території. Угорські пришельці з'явилися тут у кінці IX ст. та, супроводжувані княжими дружинниками і місцевими провідниками, осіли між Тисою і Дунаєм. Їх дальші спорадичні міграційні рухи не могли мати прямого відношення до розвитку іконопису на території Карпат. У даному контексті нема підстав говорити про «семигородське населення» як етнічну одиницю. Це волоське населення, цитую далі, «пов'язана спільним віруванням з русинами, відносно скоро асимілювалося, творячи, однак, місцеві групи, у XIX ст. звані лемками чи бойками, що різнилися між собою елементами культури» (с. 23-24). У наш час уже не підлягають дискусії питання походження та особливостей культури й національної приналежності бойків і лемків: створений «Атлас української мови» наочно показав, як тісно пов'язані ці українські говори ізоглосами багатьох явищ різних рівнів мови з іншими українськими[10]. Відомий польський дослідник З. Штібер склав «Мовний атлас давньої Лемківщини», поступово виходять друком у Польщі окремі томи «Атласу бойківських говірок», надруковано «Словник бойківських говірок» М. Й. Онишкевича[11], написано цілий ряд монографій та окремих статей, присвячених українським етнографічним групам і говорам, носії яких населюють територію Карпат і Підкарпаття, а також проблемам, пов'язаним зі слов'янською, волосько-румунською та угорською міграціями на території Карпат[12].

Згідно з висновками сучасних дослідників, основним населенням Карпат, північної Буковини та північної Молдавії в X—XII ст. були східні слов'яни. Міграційні процеси, що відбувалися на цих землях, не знищили корінного населення, а вплив інших етнічних груп був поверховий, не торкнувся основних шарів культури. У мові зводився до незначних змін у лексиці (зокрема адміністративній і в топоніміці); іноді до появи нових реалій, а з ними й назв. Твердження деяких румунських дослідників про особливу роль волоського елементу в т. зв. волоській колонізації Карпат не досить переконливе. Сьогодні прийнято вважати, що волохами називали на той час у Карпатах не так самих волохів, як пастухів та людей, переважно українців, які селилися

[10] Другий том «Атласу української мови», де відображено ці явища, друкується у видавництві «Наукова думка» в Києві.

[11] Див.: *Stieber Z.* Atlas jezykowy dawnej Łemkowszczyzny.— Łódz, 1956—1961; Atlas gwar bojkowskich.— Wroclaw—Warszawa—Kraków—Gdańsk, 1980—1984; *Онишкевич М. Й.* Словник бойківських говірок.— К., 1984.

[12] Див.: *Иллич-Свитич В. М.* Лексический комментарий к карпатской миграции славян (Географический ландшафт) // Известия АН СССР. Отдел литературы и языка.— 1960.— Т. XIX.— Вып. 3; *Карпенко Ю. О.* Слов'яно-романські взаємини в буковинській топоніміці // Славістичний збірник.— 1963.— С. 158—170; *Дзендзелевский И. А.* К вопросу о времени расселения восточных славян на южных склонах Карпат.— М., 1964 (Доклад на VII Междунар. конгрессе антрополог. и этнограф. наук); *Його ж.* Лексичні дані про волоську колонізацію в районі українських Карпат // Тези доповідей VI укр. славіст. конференції.— Чернівці, 1964; *Дэже Ласло.* Очерки по истории закарпатских говоров.— Будапешт, 1967; *Ісаєвич Я. Д.* До питання про розселення східнослов'янських племен у X ст. // Науково-інформаційний бюлетень Архівного управління УРСР.— 1964.— № 6.— С. 84—87; *Його ж.* Історична географія Угорщини та суміжних країв XI—XIV ст. // Архіви України.— 1967.— С. 2; *Його ж.* Джерела про західні межі української етнічної території в період феодалізму.— С. 81; *Думнич Ю. В.* «Волохи» Закарпатья по данным грамот XIV в. // Славяно-волошские связи.— Кишинев, 1978.— С. 148—162 (у статті також — критичний огляд праць, присвячених питанням «волоської колонізації» в Карпатах); *Гошко Ю. Г.*

на зигідному для них волоському праві [13]. Відповідь на свої міркування щодо особливого складу населення в результаті «волоської колонізації» може знайти Я. Клосінська і в праці польського етнографа та мистецтвознавця Романа Рейнфуса. «Говорячи про давніші культурні елементи,— пише він,— які проникали в Карпати з хвилею волоських пастуших міграцій, мусимо пам'ятати, що участь у тих мандрівках румунів була відносно дуже обмежена. Зате основним складником було руське населення» [14]. Історичні джерела дозволяють заперечити також прийняту Я. Клосінською думку про пізнє заселення українцями західних узбіч Карпат, начебто зумовлене в XVI ст. тією ж «волоською колонізацією». «Українські оселі в цьому районі,— стверджує Я. Д. Ісаєвич на підставі джерельних матеріалів і висновків, які випливають з ряду історичних досліджень (М. Кордуба, І. Крип'якевича та ін.),— відомі вже з документів другої половини XIV ст. У XV—XVI ст. українське населення в Карпатах, яке, можливо, веде початок від літописних хорватів, дуже зросло внаслідок пастушої колонізації гір» [15].

Не можна погодитись і з твердженням Я. Клосінської, ніби від XIV ст. «прискореними темпами здійснювалася латинізація Підкарпатської Русі, чому начебто сприяла наявність від 1340 р. польсько-латинської адміністрації, надання лицарським родам королівських земель, міська та сільська колонізація, яка йшла із заходу та була особливо значною в XIV—XV ст., «тому що землі Підкарпатської Русі до того були слабо заселені або зовсім запустілі після численних воєн і нападів татар» (с. 26-27) [16]. Що сталося б з автохтонним населенням Підкарпаття, якби воно справді, вже починаючи з IV ст., дуже скоро латинізувалося? Не викликають наукового довір'я і міркування про сільську колонізацію, а також про мало заселені, а то й запустілі землі Підкарпаття: надто жвавою була торгівля схід-захід, південь-північ, численними руські (згодом — українські) міста [17], прибутковими — багаті соляні промисли тощо. Заселення в зв'язку з державницькими тенденціями українських міст польським етнічним елементом і прибрання ним до рук різних ділянок суспільного життя українського населення, викликали, як відомо, обурення українських міських громад. «Утяжені єстесьмо ми, народ руський, от народа польського ярмом над єгипетскую неволю...» — скаржилися члени Успенського братства у Львові в своїй відозві в 1608 р. [18].

«Культурний клімат даної території», який, на думку Я. Клосінської, повинен був стати благодатним для розвитку мистецтва незалежно від етнічного походження майстрів, не був сприятливим для іконописання. Щоб збагнути специфіку того часу, досить нагадати відомий пастирський лист Яна-Дмитра Соліковського від 10-го грудня 1596 р., в якому автор виступає проти малярів-схизматиків, «що досі вперто тривають при своїх хибних поглядах, та ними намагаються через свої малюнки заразити наші святині — з погордою і кривдою для святої церкви, її інституцій і влади» [19]. Навіть деяку окциденталізацію українського малярства не можна вважати результатом творчої співдії польського та українського малярств, бо роль першого в цьому про-

Населення українських Карпат XV—XVIII ст. Заселення. Міграції. Побут.— К., 1976 та ін.

[13] Див.: *Мельничук Я. С.* К вопросу о так называемой волошской колонизации и волошском праве в Карпатах в XVI—XVIII вв. // Ежегодник по аграрной истории Восточной Европы.— Кишинев, 1966.— С. 195.

[14] *Reinfuss R.* Stuka ludowa lemkowszczyzny // Polska sztuka ludowa — kwartalnik Instytutu Sztuki PAN. Rok XVI.— 1962.— N 1.— S. 25.

[15] *Ісаєвич Я. Д.* Джерела про західні межі української етнічної території в період феодалізму.— С. 79.

[16] Торжество історичної справедливості...— С. 68—72.

[17] Див.: *Hornowa E.* Stosunki ekonomiczno-społeczne w miastach ziemi halickiej.— Opole, 1960.— S. 231, 232, 234.

[18] Про важке становище міщан-українців див.: *Ptaśnik J.* Miasta i mieszczaństwo w dawnej Polsce.— Kraków, 1934.— S. 352.

[19] Przywileje z XVI w. dla bractwa i cechu malarzy katolicnich we Lwowie.— Lwów, 1910, t. 2.— S. 261—262.

цесі, як зауважила сама Я. Клосінська, «не знайшла підтвердження у конкретних пам'ятках» (с. 22). Не було також умов для впливу волоської колонізації на формування та розвиток українського малярства. Хоч і не виключено, що під час переселень люди могли разом з іншим майном привезти ікони, все ж навряд чи варто надавати цій можливості такого великого значення для розвитку іконописання, як гадає Я. Клосінська (с. 24). Бо якщо навіть всупереч історичній та лінгвістичній логіці фактів і прийняти таке припущення, то важко буде повірити, щоб відірвані від власного культурного грунту люди, які, згідно з основними правилами міграції, могли скоріше репродукувати, ніж творити, були здатні вже на світанку своєї пастушої мандрівки, в XIV—XV ст. виготовляти ікони такого рівня, як Преображення з Бусовиськ чи Архангел Михаїл із с. Сторонна [20]. Яку ж видатну волоську малярську школу вони репрезентували цими творами? Та й чи була потреба в імпорті творів малярства, якщо самі українські майстри славилися тоді своїм мистецтвом: «...адже мусило руське малярство, пише видатний польський мистецтвознавець Ф. Бостель, стояти в XIV ст. на досить високому ступені розвитку, якщо Владислав Ягелло в 1393 р. спроваджує руських малярів до Кракова, щоби виконали мальовидла в костьолі на Лисій горі та на краківському замку, і затримує їх там кільканадцять місяців» [21]. Як відомо з грамоти короля Ягелла (1425 р.), українські майстри-живописці працювали в Краківській, Сєрадській і Сандомирській землях [22]. Коли погодитися з думкою, що твори малярства в результаті волоської колонізації були привозними і в наступні сторіччя, то незрозуміло, чому, наприклад, молдавський воєвода Олександр у листі з Яссів від 22 квітня 1565 р. звертався до Успенського братства у Львові, а не в суміжну Волощину, з проханням домовитися з іконописцями, які захотіли б поїхати зі Львова в Ясси малювати церкву, «штоби пєкноє, малеванє было», а згодом (1647 р.) Євстафій-маляр везе в Ясси свої «гірші образи» (кращі, очевидно, залишаючи у Львові) [23]. Мабуть, існували серед українського населення Львова не тільки добрі малярі, але й цінителі мистецтва, яких бракувало на той час у Молдавії.

На цьому тлі говорити про якесь карпатське, а не українське малярство не логічно — не могли мати вирішального впливу на високорозвинуту культуру Галицько-Волинського князівства [24] після занепаду цієї держави гірські мандрівні пастухи, втікачі з Балкан, приблудні монахи, групи румунських, угорських чи німецьких поселенців або накинута давнім українським канцеляріям латинська та польська мови. Найважливішою ознакою, здатною засвідчити українське походження ікон, є мова написів на них. Я. Клосінська своєрідно трактує проблему мових написів на іконах. Так, вважає, що риси болгарської орфографії, зумовлені другим південнослов'янським впливом, з'являються в написах на іконах, які вона називає карпатськими, у XV—XVI ст. та пояснює їх наявність тим, що «працю виконували анальфабети, які копіювали слова, не розуміючи їх» (с. 13). Але ж відомо, що другий південнослов'янський вплив діяв не тільки в епіграфіці ікон, але й взагалі в українському, а також у російському та білоруському письменстві [25] На Україні він поширився ще з останньої третини

Названі ікони — в експозиції Музею українського мистецтва у Львові.

Bostel F. Z dziejów malarstwa lwowskiego. Sprawozdania Komisii do badania historii sztuki w Polsce.— Kraków, 1896,— t. V.— S. 155.

Див.: *Грушевська М.* Причинки до історії руської штуки в давній Польщі // Записки НТШ.— Львів, 1903, т. I, кн. I.— С. 1-9.

23 Наведено за відомостями, поданими в праці І. С. Свєнціцького «Іконопис Галицької України XV—XVI віків».— Львів, 1928.— С. 96—97.

24 Див.: *Исаевич Я. Д.* Культура Галицко-Волынской Руси // Вопросы истории.— М., 1973; Р. Очерки истории отечественной культуры.— С. 92—107.

25 Див.: *Колосова В. П.* К вопросу о втором южнославянском влиянии на Украине и Белоруссии. Философско-филологическая концепция Острожского кружка // Славянские культуры и мировой культурный процесс. Материалы международной научной конференции ЮНЕСКО.— Минск, 1985.— С. 97—100.

XIV ст. і тривав до XVII ст. включно. З'явився він разом з напливом освічених людей з Сербії та Болгарії, які тікали зі своїх рідних земель перед турецькою навалою на українські, російські та білоруські, сподіваючись знайти там підтримку і розуміння. Декого єднали з Україною династичні зв'язки (наприклад, сремські князі Якшичі були споріднені з родами Вишневецьких, Володимирських, Глинських). Ще існували у XIV ст. зв'язки галицької митрополії з Візантією та іншими народами Балканського півострова, тим більше, що через Галич вела магістральна на той час сухопутна дорога на Балкани. Тільки визнання з боку освічених людей Росії та України могло проторувати шлях до митрополичих престолів втікачам Кіпріанові та Григорієві Цамвлакам. В середовищі анальфабетів вони не знайшли б підтримки. За прийнятими у східнослов'янських літературах та в епіграфіці ікон рисами другого південнослов'янського впливу, які були, можливо, виявом солідарності з поневоленими народами Балканського півострова, збереглися і типово східнослов'янські риси, а також народно-розмовні особливості української, російської та білоруської мов, що все більше проникали в церковнослов'янську мову творів письменства та діпінті ікон. Українські живомовні елементи зустрічаються в епіграфіці ікон уже починаючи з XIV ст. З другої половини XVI ст. тогочасна українська мова подекуди взагалі витісняє в діпінті ікон церковнослов'янщину. Її елементи, а також цілі комплекси текстів, писані тогочасною літературною українською мовою, не тільки засвідчують українське походження авторів написів, але й дозволяють визначати рівень їх освіти та діалектне середовище, з якого вийшли. Говорячи про епіграфіку творів українського малярства, не можна забувати про історико-культурні умови, серед яких творили автори ікон. Так, у XIV—XV ст. ще жили на західноукраїнських землях глибокі традиції (в т. ч. письменницькі та мовні, зокрема — ділової мови), утворені в часи Київської Русі та плекані в Галицько-Волинському князівстві з його державним апаратом і міжнародними зв'язками та високим рівнем культури[26]. Після його занепаду староукраїнська та старобілоруська стають державними мовами Великого Литовського князівства, староукраїнська — державною Молдавії. В часи Ягеллонів українська була в Польщі однією з мов королівського двору. Українці були часто писарями у цих державах.

Хоч українська аристократична верхівка поступово полонізувалася, все ж створювалися видатні осередки української культури. Серед них були й ті середовища, які були здатні в XVI ст. не тільки сприйняти книгодрукування, але й сприяти йому. В XVI ст., особливо в другій половині, на підставі лінгвістичного та палеографічного аналізів написів на творах малярства можна визначити не тільки походження та рівень освіти їх авторів, а й говорити про місце, де вони здобули освіту. Слова чи звороти української розмовної мови, введені в тексти написів на іконах — це прояв закономірного процесу формування нової української писемності. Вони диктувалися психологічно визрілим правом творця ікони, а не її копіювальника, по-своєму оформляти тексти написів. Завдяки високому рівневі філологічних знань на Україні почав здійснюватися процес наукового усвідомлення писемної мови та її нормування. Було створено такі грунтовні та досконалі на свій час праці як «Граматики Словенской правильное синтагма» Мелетія Смотрицького (1619) та «Лексикон словенороський» Памви Беринди (1627). Цей «Лексикон» та виготовлені ще до нього інші двомовні словники — «Лексис с толкованием словенских мов просто» (80-і рр. XVI ст.) та «Лексис» Лаврентія Зизанія (1596) — мають у своїй перекладній частині писемну українську мову та дають багатий матеріал для розуміння її законів. «Граматика доброглаголивого елино-словенського языка» (1591) і «Граматика словенска» Лаврентія Зизанія (1596) — це також етапні праці в історії нашого мовознавства. У

[26] Див.: *Исаевич Я. Д.* Культура Галицко-Волынской Руси.

1643 р. студент теології у Сорбонні українець Іван Ужевич складає першу граматику української писемної мови та дає перші палеографічні відомості про український скоропис. У середині — другій половині XVII ст. з'являється складений невідомим автором рукописний словник «Синоніма Славенороссская»[27]. Словники та граматики несуть певну інформацію і про діалектні різновиди української мови, бо для авторів вона сприймалася крізь призму їх власної діалектної свідомості. Написані ними праці були на той час вершинами мовознавчої думки для більшості народів слов'янського світу — східних та південних слов'ян. На підставі їх вивчення і грунтовних мовознавчих досліджень української та польської письмових мов XVI—XVII ст., здійснених українськими і польськими вченими (П. Житецький, Л. Булаховський, Л. Гумецька, І. Керницький, У. Єдлінська, В. Русанівський, Т. Лер-Сплавінський, З. Клеменсєвич, В. Курашкевич, С. Грабець, С. Роспонд та ін.) накреслено межі взаємовпливів української та польської мов у XVI—XVII ст. Як досить поверховий словник торкався передусім лексики. Тому не дивно, що в словники, граматики та українські пам'ятки письменства того часу, а зрідка — і в діпінті творів малярства потрапляють слова, які з позицій сьогодення сприймаються як полонізми, але були нормативними для тогочасної писемної української мови. А оскільки надзвичайно активно розвивалося тоді культурне життя в межах таких діалектних територій, як Наддністрянщина та Надсяння, тобто історично складеної зони українсько-польських мовних взаємин, то не дивно, що і в писемну тогочасну українську проникали окремі діалектні риси (морфологічні, синтаксичні, словотворні, а навіть фонетичні), які властиві названим українським говорам, мають аналоги в суміжних польських говорах, а подекуди також і в польській писемній мові XVI—XVII ст. Тому мовознавці, які досліджують цей період розвитку польської писемної мови, стверджують наявність у ній значної кількості елементів української мови. Отже: процес мовних «впливів» був взаємним, властивим для відповідного періоду розвитку обох мов.

Однак Я. Клосінська пише: «З характеру помилок в написах на тлі ікон Страшного суду з околиць Перемишля випливає, що писар скоріше вмів писати по-польському, ніж церковнослов'янською мовою. У змісті написів на іконах Підкарпаття виступає щораз загальніше польська мова (напр., Страшний суд з Кам'янки переданий старослов'янським алфавітом) тільки головні терміни, що мають застосування в літургії, зберігають старослов'янське звучання» (с. 13). Це твердження, однак, голослівне, бо немає у дослідженні ні мовного аналізу діпінті обох пам'яток, ні посилання на працю, де б цей аналіз було здійснено. Не знаходимо полонізмів у написах на іконі Страшний суд з околиць Перемишля. Натомість бачимо тут важливі фонетичні риси, не характерні польській мові. Це відсутність носових звуків, засвідчена сплутуванням на письмі літер ѧ та *а* (небесныѧ, с*а*дет...), і наявність літери *γ* (відповідає сьогоднішній літері у) на місці колишніх ѫ та ѭ (во рγцѣ, землγ); сплутування на письмі літер *ы, и, і, ї,* яке вказує на злиття звуків, що їх вони репрезентували, в єдиному звукові (**жив*ы*м** и мертв*ї*м, со грѣщн*и*м*и*...). Написи в основному такі ж, що й на інших Страшних судах, хоч їх менше, порівняно з діпінті ікон цієї групи. Зате одного з них на інших іконах досі не зустрічали. Це напис «сомерть грѣшного лѧха». Навряд, щоб стимулом для створення такого діпінті могло бути польське походження його автора. Другою іконою, яку згадує Я. Клосінська в наведеній вище цитаті, говорячи про майже суцільно польську мову її написів, є ікона Страшний суд з Кам'янки-Бузької, датована 1587 р. Щоб перевірити це твердження, варто звернути уваги на дуже багатослівний та відносно чіткий напис внизу на середній дошці ікони. У написі зустрічається декілька слів, не властивих сучасній українській мові, які мають, проте, однозвучні

[27] Див.: *Німчук В. В.* Мовознавство на Україні в XIV—XVII ст.— К., 1985.

або майже однозвучні відповідники у польській мові. Кожне з таких слів можна перевірити за даними, що їх містить «Лексис» Лаврентія Зизанія в перекладній, українській частині [28]. Це доцільно зробити тому, що написання ікони збігається з укладенням названого словника. Не мають диференціюючого значення десять років різниці між створенням ікони (1587) і виходом у світ того словника (1597), якщо врахувати, що для написання й видання «Лексису» потрібен був певний час, і що він у своїй перекладній частині науково синтезував особливості багатьох десятиріч існування мови. Тому й пов'язуємо обидві пам'ятки. Додатково варто взяти до уваги також відомості про українську мову XVI—XVII ст., що їх подає «Лексикон словенороський» Памви Беринди та «Синоніма словенороссская» [29].

Є в праці прикрі історичні неточності, особливо коли йде мова про турботу польських королів щодо збереження прав і привілеїв корінного населення Прикарпаття; коли говориться про велику релігійну толерантність на цих землях, «яка сприяла певній свободі творчості» (с. 33). Авторка твердить, що постійно спустошували Київ не тільки татари й турки, але також козаки (с. 27); вважає, що Петро Могила заснував у Могильові академію (с. 33) [30] і т. п. Тому цілий ряд відомостей, особливо екстрамистецтвознавчих, не викликає наукового довір'я і щодо правдивості наведених фактів, і щодо їх інтерпретації. Отже, спроба Я. Клосінської заперечити належність визначальної частини українського середньовічного малярства — іконопису до нашої вітчизняної культури виявилася невдалою.

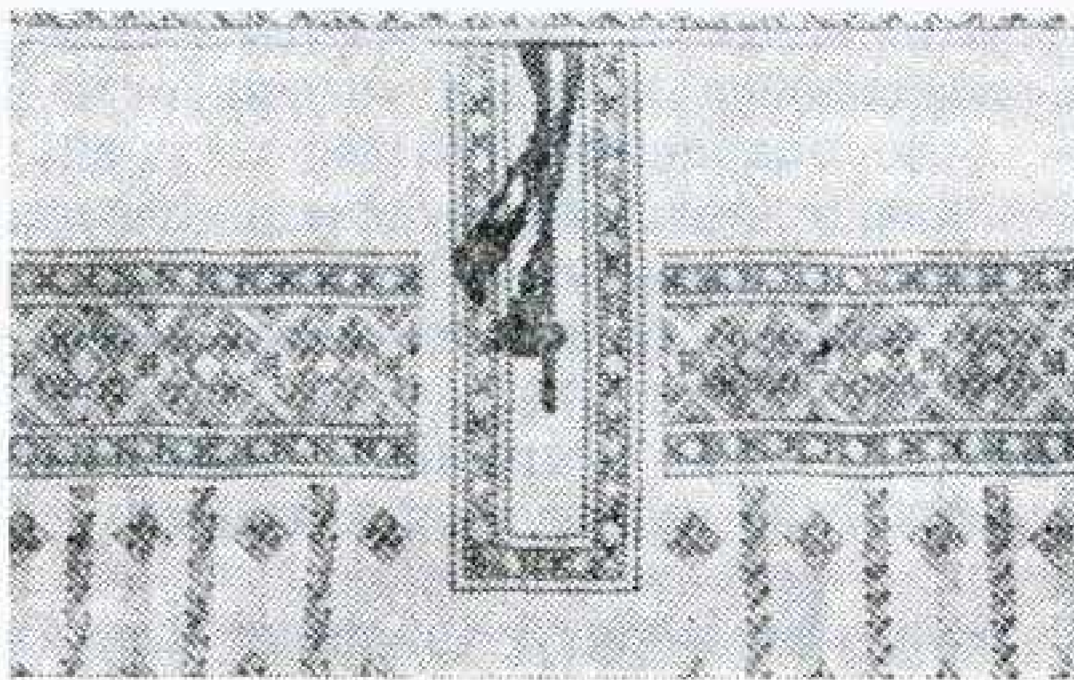
ЛІДІЯ КОЦЬ-ГРИГОРЧУК

Львів

[28] Див.: Лексис Лаврентія Зизанія. Синоніма словенороссская / Підготовка тексту і вступні статті В. В. Німчука.— К., 1964.

[29] Див.: Лексикон словенороський Памви Беринди. Підготовка тексту і вступна стаття В. В. Німчука.— К., 1961; Лексис Лаврентія Зизанія.

[30] Для прикладу спростуємо останнє твердження. Петро Могила заснував не академію, а вищий навчальний заклад — Лаврську школу, яку при його сприянні було об'єднано з Київською братською школою і створено Києво-Могилянську колегію. Через 54 роки після смерті П. Могили було затверджено за нею статус і назву академії. Вона знаходилася в Києві, а не в Могильові.



СПОГАДИ, РОЗДУМИ

З ДАЛЕКИХ ЛІТ

(Уривки із спогадів про вивчення української літератури і фольклору в Київському університеті в передвоєнні роки)

М. В. Нагорний був доступний, скромно (якщо не сказати бідно) вдягнений, на перервах жартував із нами, а то й ставав до гурту, до пісні, — ось так, ніби наш брат студент. М. О. Русанівський — постать в дещо іншому, сказати б, англійському стилі. В міру щуплий, підтягнутий і вродливий; одягався, як на наші студентські достатки, недешево і з належним смаком; був небагатослівний; його мова, жести, уся постава свідчили про стриманість і внутрішню самодисципліну, рішуче опанування собою. Лекції розпочинав і закінчував точно за розкладом, читав повільно (як академік М. Калинович), розуміючи, напевно, новизну і важливість для нас пропонованого ним матеріалу. Темою його курсу була українська література першої половини XIX ст. Ми знали, що на близьку тему («Т. Шевченко й українські поети-романтики») він захистив кандидатську дисертацію, що тоді було рідкістю.

Якщо М. В. Нагорний був лібералом щодо оцінок знань студентів, то про Русанівського ми знали від старшокурсників, що він суворий і вимогливий на іспитах. Отже, всю ту численну літературу, яку рекомендував, треба було знати. Так ми входили ще в один світ української культури — становлення науки про наше письменство. Ми знайомилися з «Запорожской стариной» І. Срезневського, «Снопом» О. Бецького, «Ластівкою» Є. Гребінки, матеріалами Кирило-Мефодіївського братства, «Основою» В. Білозерського, — аж до товстенької книжки-рецензії М. Дашкевича на «Очерки истории украинской литературы XIX стол.» проф. М. Петрова, надрукованої в «Отчете о 29 присуждении наград графа Уварова» (1888). Ми ретельно відвідували лекції нашого викладача, який через деякий час здавався вже доступнішим, бо уважно вислуховував наші запитання (якими б наївними вони не були) без тіні зверхності або погороди, терпеливо й ввічливо відповідав на них. Належить визнати, що більшість із нас не була підготовлена до сприйняття цього серйозного університетського курсу лекцій, оскільки належала до того покоління молоді, на якій випробовувалися різні методи опанування знань з вульгарним соціологізмом на чолі. Письменники і їх твори поділялися на «дві культури», а найвище цінувався той, хто прославляв «вождя народів» і боровся з найбільшою небезпекою світу — українським буржуазним націоналізмом. А що це таке — ніхто не знав. Щоправда М. Рябикіна більше вимагала від нас знання художніх текстів, була покровителькою тих, хто «складав вірші» і виступав у шкільній «Літгазеті», стежила, щоб не тільки в школі, але й вдома збиралися й писали диктанти. Для мене ж була вона ще й доброю порадницею, бо коли з рідного села (за 17 км

* Продовження. Початок: НТЕ, 1991, № 3.

від Жовтих Вод) одним занадто пильним комнезамівцем (потім служив німцям) було написано донос на мене: син «ворога народу» навчається в її школі (батько був заарештований на руднику Жовтневому 1935 року, де я жив з ним у величезній миколаївських часів казармі, а потім з березня і до закінчення сьомого класу залишався один, утримуваний коштом робітників), вона про все це дізнавшись, збагнула «мій злочин» і наказала: «Нікому, ніде про це ні слова! Навчайся, все буде гаразд». І вона і я слова дотримали: я закінчив школу, з атестатом відмінника і без іспитів («нікому ні слова») вступив до університету.

Себе я вважав з української мови й літератури підготовленим (гірше — з російською мовою й літературою, бо живу розмовну російську мову я почув, повторюю, щойно у Києві), але тільки на лекціях мені вперше довелося дізнатися, що між Котляревським і Шевченком існувала велика література романтична; що українські романтики були паралельним явищем щодо романтизму російського й польського, що в польській і російській літературах існували групи письменників, які в своїх творах використовували українські історичні джерела, народні пісні, козацькі думи й пісні. Тут знову М. Русанівський близько «добирався до царства М. Нагорного», але знову ж ішов своїм шляхом.

Мені здається, що з лекцій Русанівського, які чим далі ставали цікавішими, доступнішими, а пильні широко розкриті карі очі викладача — уважнішими й добрішими, ми багато для себе дізнавалися нового й повчального. Лекції його були позбавлені емоційно-піднесеного тону й пафосу (який був доступний нам), трималися на рівні наукової бесіди, до якої треба було готуватися; вони вимагали напруження думки, активізації знань; вони збуджували перші наукові пошуки. Насамперед ми зрозуміли, що таке літературний процес, як вимальовуються і знаходять своє місце в ньому видатні, середні і зовсім непомітні постаті (від Котляревського до Пузини чи Білецького-Носенка включно), яку роль відігравали в ньому журналістика й критика (яка тоді робила свої перші кроки), нарешті, як народжувався геніальний Шевченко, синтезуючи насамперед здобуток попередньої національної літератури. На лекціях ми почули, як належить висвітлювати зв'язки між письменниками (поки що в рамках однієї літератури), скажімо, що взяв Шевченко від І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, П. Гулака-Артемовського (яких ми знали) і що взяв від романтиків, насамперед, Л. Боровиковського, А. Метлинського, Г. Гребінки, російських поетів — від Пушкіна (якого знали в рамках шкільних підручників) до Маркевича й Рилеєва, яких ми майже не знали. Слід також підкреслити, що наш доцент був сміливим, оскільки розглядав українську літературу з геніальним Тарасом Шевченком на чолі як літературу велику й самобутню; в його лекціях не було й тіні національного нігілізму й холуйської впливології (на нас), які запанували уже після війни, а надто у зв'язку з відомим тостом Сталіна за великий російський народ. Тоді русифікація вищих учбових закладів і українських шкіл тільки розпочиналася. Її метою було витіснення української мови з українських шкіл і вузів. Завадила війна, але всі «осині гнізда» ворогів були взяті на облік і в перші ж дні війни рукою ката знищені. Не минули цієї страшної долі і наші улюблені викладачі. Своїми лекціями, в яких пропагували культуру українського народу, формували нашу національну гідність, самосвідомість і честь, вони ставали «небезпечними» для країни, а, отже, повинні були бути «за бортом історії».

Дисертація М. Русанівського не збереглася. Не зберігся і рукопис-конспект лекцій, які ми слухали. Збереглася лише узагальнююча стаття (щось на зразок артореферату дисертації), надрукована в «Наукових записках» філологічного факультету Київського університету за 1939 рік: «Шевченко і українська література першої половини XIX сторіччя». Цей збірник, до речі, якимось чудом потрапив до Кзил-Орди, де ми закінчували університет 1942 року, і звідки йшли до

армії. Він став головним джерелом чи не всіх наших дипломних робіт. Начитавшись статей цієї великої збірки, у якій взяли участь вчені, що робили першу спробу відродити академічне порівняльне літературознавство, я навіть «дерзнул» написати дипломну на тему «Щоденник» Т. Шевченка серед світової мемуаристики середини XIX ст.» Принципи порівняльного аналізу, застосовані в цій першій моїй (слабенькій зрештою) праці були інспіровані в першу чергу університетським навчанням.

Вищезгадана стаття М. Русанівського з огляду на наступний розвиток українського літературознавства заслуговує найсерйознішої уваги. І справа не тільки в тому, що в ній на науковий грунт було поставлене питання вивчення літературно-творчих взаємовпливів і контактів Шевченка з його попередниками і сучасниками, а й в тому, що була створена нова концепція розвитку усього нашого письменства першої половини XIX ст. як наслідок історично закономірного процесу духовного зростання народу, який міг уже дати світові геніального поета. Шевченко, читаємо в згаданій статті, «створив такі художні цінності, які становлять цілий новий етап в прогресі культури всього народу і кладуть основу для розвитку нових культурних скарбів на цілі віки». І далі: «Шевченко сам, як поет і громадський діяч, піднісся до найпередовіших ідей свого віку і своєю літературною діяльністю вивів усю українську літературу на широкі дороги світових літератур». Погляд, як бачимо, цілком сучасний. А як він сміливо й недвозначно підносив національний престиж нашої культури тоді, під кінець 30-х років, нічого й говорити.

У вченого була своя періодизація літературного процесу першої половини XIX ст., яка також не застаріла: перше тридцятиліття — «утробний розвиток», поодинокі постаті; 30—40 — вихід з провінціалізму, поява культурних центрів і перших літературних гуртків, початки видавничої діяльності, зародження критики й літературознавства; 40—50 — власне літературний процес. Чимало нового внесено і в саму методику паралельного розгляду творчості Шевченка і його попередників. Особливо багато несподіваного, що, на жаль, не набуло подальшого поглибленого вивчення, знаходимо у висвітленні стосунків Шевченка з Л. Боровиковським і А. Метлинським, жанрово-тематичний вплив творів яких на автора «Причинної» («Молодиця» першого) і «Перебенді» («Смерть бандуриста», «Рідна мова» — другого) цілком очевидний. При всій відмінності калібру таланту, Шевченко вчився у першого з поетів принципу синтетичного, а не інкрустованого підходу до використання народної творчості, другий для нього був «певною мірою літературною школою». Пізніше, як відомо, нав'язаний науці склеротичний вульгарний соціологізм з його примітивним розумінням двох романтизмів і віднесенням до «пасивного романтизму» Метлинського, зовсім знебарвило його місце в письменстві не лише як одного з прямих попередників Шевченка, але і як помітного явища в нашій літературі взагалі. Авторові «Кобзаря», який ставився до Метлинського, за словами М. Русанівського, «тепло і ніжно», меланхолійно-мрійницький романтизм Могили не був чужий.

Новим словом молодого вченого (яке також не знайшло поки що подальшої дослідницької розробки) було досить переконливе встановлення творчого інтересу Шевченка до упорядника й автора «Запорожской старины» І. Срезневського. Скажімо, джерелом «Гамалії» одні вважали «Историю Русов», інші — твори польських романтиків «української школи». Русанівський на основі аналізу змісту й поетики творів (на рівні тропів і фігур, ритміки і строфіки — речі на ті часи майже немислимі) встановлює, що імпульсом для написання Шевченком таких творів як «Чернець», «Іржавець» і «Гамалія» послужили так звані підробки І. Срезневського із «Запорожской старины» — «Палей в Сибире» (аж до текстуальних збігів), пісня «Гордиенко» і героїчна дума «Иван Серпяга», — з тією, однак, особливістю, що в них маємо не звичайне наслідування народного героїчного епосу, а новий синте-

тичний сплав фольклору з високим професіоналізмом, позначеним геніальністю.

Сміливою була також спроба показати прогресивність внеску М. Костомарова, П. Куліша, А. Метлинського і О. Корсуна (оголошуваних ще й донедавна націоналістами) у рідне письменство, а в їх практичному й теоретично-естетичному осмисленні фольклору побачити свідоме прагнення створити національну літературу на народній основі. Це було чесним запереченням численних тогочасних «праць», розрахованих на «збіднення культури українського народу».

На жаль, мені поки що не вдалося розшукати інших друкованих робіт вченого: у критиці та літературознавстві кінця 30-х років діялось те ж саме, що й у фольклористиці, у періодиці верховодили І. Стебун, Л. Смульсон, Пріцкер, А. Тростянецький та деякі інші. Праці М. О. Русанівського на цьому тлі були чимось незвичним.

В родинному архіві Русанівських, на щастя, залишилося декілька праць покійного, з якими мені було ласкаво дозволено ознайомитись. Це уривки з монографії «Шевченко і Пушкін» (11 стор. машинопису), стаття, призначена для якоїсь газети, «Шевченко і Марко Вовчок» (13 стор.), — можна і тепер друкувати; і, нарешті, оригінальне дослідження «Український театр і драматургія другої половини XIX ст.» (57 стор. машинопису), краще, що залишилося із ненадрукованого. З приводу цих праць — декілька хоча б побіжних зауважень.

«Шевченко і Пушкін» — це початок праці. На перших сторінках викладено усі відомі на той час дані про ставлення Шевченка до Пушкіна (в систему доказів включені: згадки Пушкіна в творах Шевченка, зокрема щоденнику і російських повістях, свідчення сучасників, оперування пушкінським матеріалом героїв нашого поета); далі мали бути розглянуті питання впливу Пушкіна: 1) на поетику Шевченка; 2) на творчий метод Шевченка, а також 3) мали бути з'ясовані спільні мотиви у їх творчості. Не важко здогадатися, що методика дослідження цих питань полягала в тому, щоб, даючи розлогий аналіз творчості українського поета, «по ходу подій», визначати роль російського генія у цьому розвитку. На таку думку наштовхують дві речі. По-перше, план розгляду творчості Шевченка за періодами і жанрами (1838—1843; 1843—1847; цикл «В казематі»; 1847—1857; 1857—1861; і окремо — драматургія та проза), а також звернення до Пушкіна при розгляді балад «Причинна», «Тополя», «Утоплена». На розгляді «Тополі» рукопис обривається. Аналізуючи балади, автор визначає їх специфіку, зокрема їх соціальну наснаженість. Про все це я десь уже читав, отже, хтось знав працю розстріляного і пустив у науковий обіг результати його думок, як свої... А, можливо, я й помиляюся?

«Український театр і драматургія першої половини XIX стол.». Після праць М. Вороного, які з 1913 року на Україні не друкувалися, українська радянська наука передвоєнного часу нічого кращого на цю тему не мала (Праця Д. Антоновича. Триста років українського театру (1616—1919), яка вийшла 1925 року в Празі, навряд чи була авторові статті доступною). Машинопис має вигляд розділу з історії української літератури. Все тут виважене, чітко сплановане і надзвичайно стисло викладене від XVII (шкільна драма, вертеп) і до кінця XIX ст. (драматургія й театр корифеїв). Автор паралельно розглядає драматургію й театр, а оскільки ще з часів «Наталки Полтавки» в українській драматургії виразно об'єдналося оперне і драматичне мистецтво, музика і спів, у нарисі характеризується не лише спадок драматургів, але й композиторів, а також артистів-виконавців. Так, скажімо, даючи розгорнуту оцінку романтико-побутової драматургії М. Старицького чи реалістично-побутової й психологічної драми М. Кропивницького та І. Тобілевича, автор вводить її в контекст тогочасної музики (творчість П. Сокальського, С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, П. Ніщинського) і, що було зовсім новим, прфесіональної гри артистів (М. Кропивницького, М. Заньковецької, М. Садовського, Г. Затиркевич-Карпінської, К. Саксаганського). Одним словом, перед

нами яскравий вияв, після Д. Антоновича, потреби комплексного дослідження художньої культури. До речі, М. О. Русанівський на старших курсах читав історію української літератури другої половини XIX ст., але дану працю не слід оцінювати як університетський курс. У ній увесь час натрапляємо на сентенції не нормативного, а дослідницького характеру.

Війна розпочалася раптово й брутально. Іспити з предмета здавали вже тоді, коли над містом з'являлися фашистські літаки, а в небі час від часу розривалися снаряди наших зеніток. Час плинув між евакопунктом, де мали опікуватися першими біженцями, здачею екзаменів і чергуванням в університеті та гуртожиткові. Наша «вісімка» ходила з перебоями і ось (не пам'ятаю вже чи то в день іспитів чи в якийсь інший), не діждавшись трамваю, рушив до гуртожитку пішки. Макар Олексійович, який з'явився зненацька, запропонував іти разом. Тоді студенти ще розуміли дистанцію між собою і викладачем і тому, зрозуміло, я хвилювався, незграбно підтримував розмову, більше відповідаючи на запитання, почуваючи себе так, ніби іспит ще не скінчений. Поминули вул. Саксаганського потім пройшли під тунелем солом'янського мосту залізничного полотна. Він попрощався, показав рукою на Батиєву гору, де, виявлялося, жив, і звернув ліворуч, спокійно і, як завжди, величний... Незабаром нас було мобілізовано на копання протитанкових ровів десь побіля Ірпеня, а потім, якось раптово, нас повернули до Києва і спішно на чолі з самим ректором евакуювали до Харкова. Добиралися дуже довго. Десь уже в дорозі почули чорну й потворну вість: М. О. Русанівський, М. В. Нагорний, славний співак М. Донець та декілька студентів нашого факультету заарештовані. З презирством називали і прізвища двох викладачів-донощиків, яких, до речі, студенти ніколи не поважали. Від гніву й жалоби болюче стискалося серце. Дівчата плакали...

Тільки потвори в людській подобі не можуть не побачити того, як протягом недовгого життя лише одного покоління здійснювався планомірний і брутальний «мирний» геноцид над нашим добрим великим народом. Успадковані від царизму методи: імпортація цілих небезпечних і неблагонадійних суспільних груп з території одвічного проживання і «заповнення вакуума» надійною опорою престолу-осадниками (штучні міграційні процеси, зміщування етносів); заборона і переслідування культури автохтонів і насильницьке впровадження «культури чужих богів», в т. ч. і шляхом прищеплення через денаціоналізовану школу національного нігілізму і зневаги до культури батьків (ми ці явища тепер називаємо манкурством); розбиття єдиного суспільного організму на групи, прошарки і атоми (найчастіше під виглядом боротьби з сепаратизмом); організація на «державному рівні» системи огидного й образливого фіскальства, поширення недовір'я й підозріливості (розтління душ автохтонів) — були тільки вдосконалені й підкрашені під високу політику сталінськими теоретиками й убивцями. Вся різниця — в кількості жертв і ступені катастрофічного падіння морального потенціалу суспільства, небезпечного і для жертв і для катів. Щоправда, було дещо й нове, яке прискорювало «злиття націй»: виховання страхом і голодомором, розмірів якого не знає уся багатотисячна історія людства.

У таких умовах тільки сильні, до кінця не здеморалізовані народи здатні вистояти, зреагувати на найменшу можливість (скупеньку навіть «відлигу») відродження своєї людської природи й гідності. Ці можливості відразу ж фіксує чесна інтелігенція, апелюючи до живих, здорових сил народу — нації. Її не лякає те, що все доводиться знову й знову розпочинати спочатку, що на неї чекають цілі барикади перепон, вишколені системою донощики, свідомі прибічники рабства. Громадянського подвигу двох молодих учених, які, не розквітнувши, були

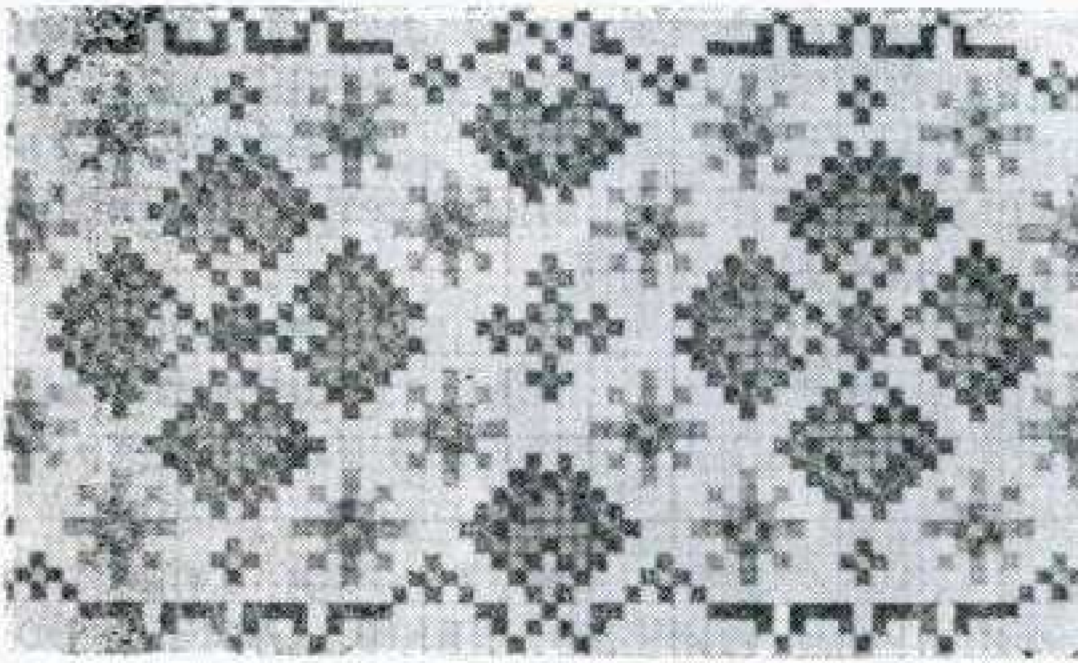
знищені, ми не повинні забувати. Нехай він послужить прикладом для нових юних сил, яких покликала до життя Перебудова і надія на щасливіше наше завтра.

Твори М. В. Нагорного та М. О. Русанівського належало б видати спільно, окремою книгою разом із спогадами їх численних учнів. Якби редакція захотіла щось надрукувати в журналі, радив би перш за все звернути увагу на статті «Українські народні співці — кобзарі і лірники» та «Український театр і драматургія».

ГРИГОРІЙ ВЕРВЕС

Київ

Еммануїл Хропко.
Дивуєшся: чому не йде апостол правди і науки. Гравюра.
С. Завалля Івано-Франківської обл. 1990.



ГОНЧАРСТВО ПРАВОБЕРЕЖНОГО ПОЛІССЯ

Як свідчать багаторічні експедиційні дослідження Музею народної архітектури та побуту УРСР, гончарство на правобережному Поліссі було одним з найпоширеніших народних ремесел. За нашими підрахунками, на початку XX століття тут існувало понад 50 гончарних осередків. Здебільшого на Поліссі виготовлявся мало оздоблений ужитковий посуд, який задовольняв практичні потреби населення. Це різноманітні за розмірами, формою та призначенням горщики, глеки, дзбанки, слоїки, миски, макітри, а також люльки, комини, кахлі, дитячі іграшки тощо. Гончарство на Поліссі здавна мало характер розвиненого промислу. Там, де були великі запаси сировини, утворилися осередки керамічного виробництва, що обслуговували значну територію. Кожен з них мав свої усталені традиції щодо технології виробництва, пластики та оздоблення виробів, які передавалися від покоління в покоління.

На початку XX ст. під впливом фабричного посуду асортимент гончарних виробів помітно збільшується (почали виготовляти тарілки, графини, пляшки та ін.). У деяких майстрів він нараховував кілька десятків найменувань. Майже в усіх осередках вміли робити чорнолощену або задимлену кераміку (в народі такі вироби називали «сиваками»). Разом з тим, тут виробляли і гартовану кераміку (до глини додавали для міцності трохи піску).

Хоча полив'яний посуд відомий на Україні з часів середньовіччя, на Поліссі він великого поширення не набув. Лише на початку XX ст. його почали виготовляти в окремих осередках, поряд з неполив'яним. Найпоширенішими техніками оздоблення були глянсування та гравіювання. Оздоблення опискою також з'явилось на початку XX ст. В минулому кераміка цього регіону не мала рослинного орнаменту, — домінував лінійно-геометричний. З давніх часів для цього регіону є типовим добре профільований округлий силует посуду з чітко спрацьованими деталями.

Основні знаряддя і пристосування сільського гончарного ремесла протягом тривалого часу не змінювалися. У містечках існували гончарні, в яких використовувались більш досконалі й різноманітні пристосування та технологія. За багатьма прикметами гончарства (конструкція печей, технологія, форми виробів, їх призначення і навіть назви) правобережне українське Полісся становить єдиний масив з білоруським Поліссям. У районах суміжного проживання українців та білорусів відбувався постійний взаємообмін гончарними виробами.

Незначні стильові відмінності у формах, технології виготовлення та оздобленні керамічного посуду спостерігаються на Волинському, Ровенському, Житомирському та Київському Поліссі. Разом з тим, типові риси кераміки Полісся характерні суміжним районам Львівської, Тернопільської, Хмельницької та Вінницької областей.

Керамічні вироби з с. Царівки.

Подаємо короткі відомості про найважливіші гончарні осередки, зібрані протягом багатьох років на білоруському та українському правобережному Поліссі.

В селі Городні Столинського району Брестської області виготовляли посуд здавна[1]. Поклади глини знаходяться за 4—5 км від села, «піщану» та «толокняну» беруть для цегли, а «жирну» — для горщиків. Описку робили «красною» глиною. Колись виготовляли чорний посуд, до 1939 року «не лудили» (не поливали), глину для виробу готували таким чином: грунтовий пісок на метр знімали лопатою («залізняком»), її возили волами, збивши в грудки. Ручний спосіб добування дозволяв ретельно відбирати кращу за якістю. В хаті збивали «бабки» (заввишки 1 метр), стругали, мочили одну добу, а потім знову робили грудки. Замочену глину складали в «глинник» (куток біля порога). Перед формуванням її виминали, щоб не було камінців. Готовий посуд ставили просихати на пятра (спеціальні полиці), де він сохнув 4—5, днів. Описку і насічки робили на крузі, насічки («хрубежики») — «карбовкою» (дерев'яним зубчатим кільцем).

Щоб випалити 500 штук виробів, потрібно було спалити два кубометри дров (два вози). Печі робили на вигоні (в кінці вулиці) або в городі. Після випалювання їх «холодали» 8 годин. Готову продукцію продавали скупщикам, які її відвозили підводами до Львова й далі. На віз накладали по 300—400 штук, а в печі випалювали від 500 до 1500.

У 1936—1939 рр. в Городні було понад 300 гончарів. В 1980 році їх залишилося двадцять, віком від 50 до 70 років. Вироби, що їх виготовив гончар О. П. Вечорко на замовлення Музею народної архітектури та побуту УРСР, світло-жовтого кольору, неполив'яні, більшість їх оздоблена червоною опискою. Асортимент виробів такий: тарілки з широкими вінцями, на кінцях яких витиснені цятки, кола; миски з високими стінками, вінця загнуті всередину, зовні — червона кривуля; горщики з ручкою, видовженим вичеревком, оздоблені суцільними колами з «лапок», «кривуль»; дзбанки з ручкою та пійлом (носиком), оздоблені суцільними колами та кривулею; гладишки без ручки, оздоблені вгорі на вичеревку «лапками»; баньки з носиком та вухом, розширеним вичеревком; макітра з високими стінками та вухами; форми посуду для випікання паски, у вигляді глибокої миски, з поздовжніми вдавленнями на стінках; форми для випікання хліба, у вигляді миски з продовгуватими вдавленнями на стінках, посередині дна лійкоподібний виступ; кухлі з вухом та пійлом; підсвічники у формі піраміди на підставці; графин з вузенькою шийкою; пляшки з низькою шийкою; барильця на ніжках-підставках, у формі діжечки, з пійлом; миски великих розмірів з вухами; лоханьки-сковорідки (з ручками); слоїки як діжечки, з вухами; скриньки ніби циліндр з кришкою, що має проріз для грошей; друшляки з вухами; одтягачки у формі циліндра з вухами, з лійкою у нижній частині (для засідання і збирання сметани); маслобойки як циліндр з кришкою; маслянки у формі циліндра з вухом; солянки на ніжці; чарки на ніжці; огребеники — гор-

[1] Запис зроблено 1980 року від гончара діда-прадіда О. П. Вечорка, 1932 р. народження.

Керамічні вироби з с. Кульчина

щики з розширеним вичеревком, двома вухами (виступами); ронделики — горщики з двома вухами; графини; кружки як діжечки, з вухом; цукорниці — вази, на ніжці; комини — ніби циліндр з фігурною покришкою; чайники; накривки.

Найменший горщик називається «мамзелик» (від 0,5 до 1 л), «осемак» — до 2 л, «зливач» — до 2—3 л, «нерознак» — 5—6 л, «пудинець» — 8 л, «одинець» — до 10 л, «поляк» — 12 л (як банки), «дзбанки» (різної місткості, від 2 до 5 л), «гладищки» — від 2 до 5 л, «баньки» — до 8 л, «макотри» — до 8 л, «кружки» — 0,5 л.

Кераміка с. Городні за всіма ознаками (формами, кольором, назвами виробів) подібна до кераміки с. Кривиці Дубровицького району Ровенської області.

В село Синявці Клецького району Брестської області [2] до глини додають жорству (випалений, потовчений і просіяний камінь), після випалювання гарячі вироби вмочують для зміцнення в житнє борошно, розведене водою, від чого вони робляться плямистими «рябиє горшки». Особливістю гончарства в цьому селі є також те, що вироби випалюють у хатній печі. Розмір печі — 150 см, — 150 см, — 120 см. Раніше вони були більші, в них випалювали по 120 штук, нині 70—80. Поливу почали застосовувати після Великої Вітчизняної війни. В гончарному крузі — «шестирні» рухається лише верхняк. Розміри круга — 65 см, осі — 42 см, — 38 см, — 32 см.

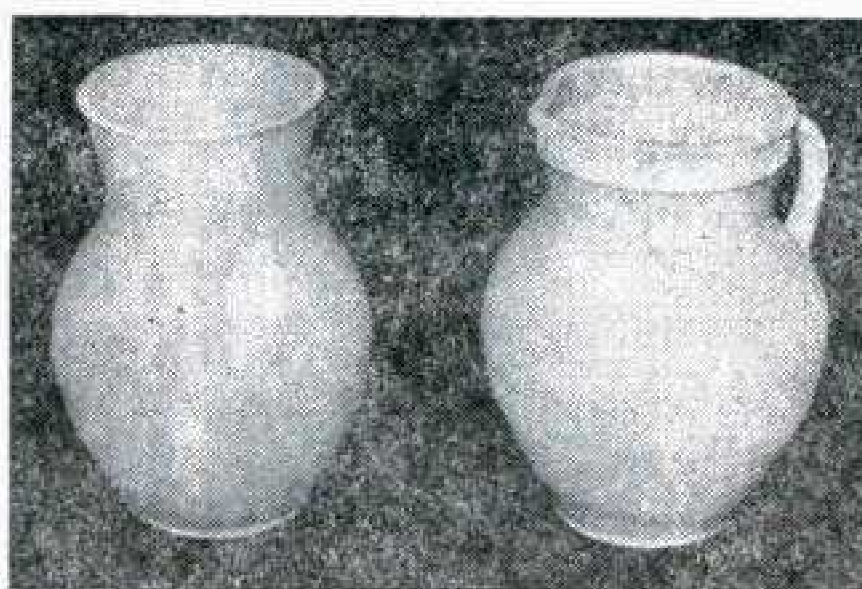
В асортимент виробів гончара Ф. М. Ванзила входять «горщок», «лоханька», «макотра», «кувшин», «горлачек», «дзбаночок», «вазонник».

Подібна «ряба» гартована кераміка виготовлялась і в селищі Ганцевичі Брестської області. Таку ж технологію приготування глини застосовували і в с. Качині Камінь-Каширського району Волинської області. Тісну спорідненість з керамікою волинського Полісся виявляє і кераміка с. Кажан-Городка Лунинецького району Брестської області [3]. У цьому селі виробляють такі гончарні вироби: «мамзелик» — горщик на 1 л, «семак» — 2 л, «зливач» — 3 л, «нарознак» — 4 л, «подинець» — 6 л, «одинець» — 8 л, «поляк» — 16 л. Виготовлялись також «дзбанки», «баньки» та «макотри» різних розмірів і назв.

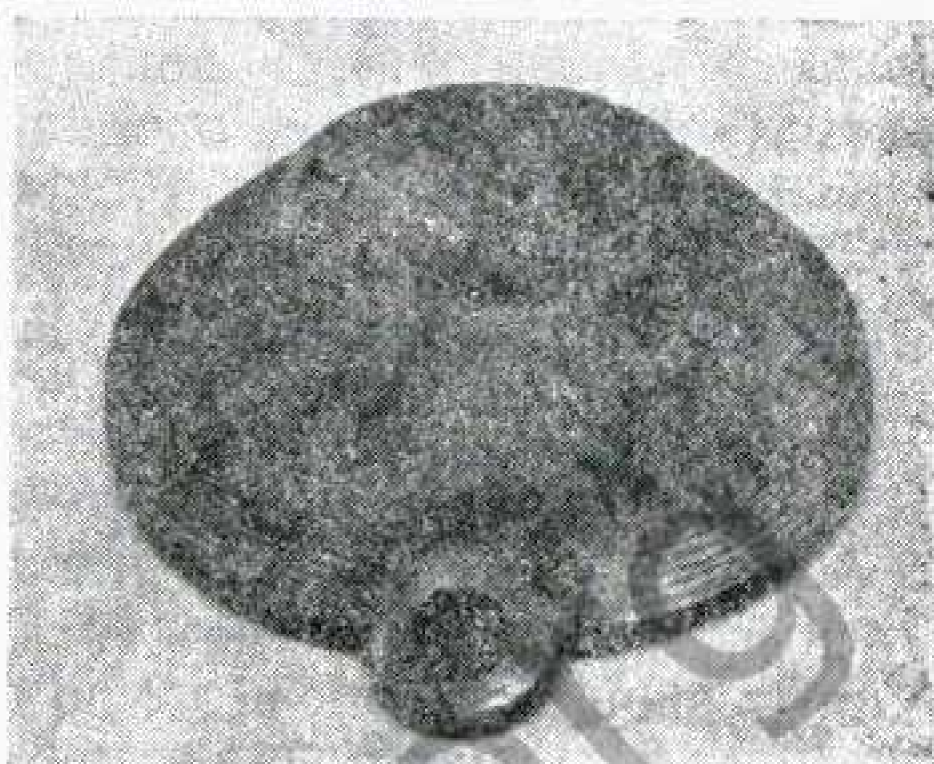
Гончарів на Волині називають «горщарами», «горщіями». В с. Рокиті Старовижівського району Волинської області [4] гончарство зародилось понад 400 років тому. Майже кожен дорослий чоловік тут був гончарем. В минулому це ремесло служило для мешканців села головним засобом існування.

Довкола села знаходяться багаті поклади глини «чорна» (жирна) і «сіра» (супіщана). Гончарі використовують її в певній пропорції. В с. Рокиті, а також у сусідньому Дубечному було багато гончарів, через те вироби доводилось збувати дешево. Щоб купити пуд хліба, тре-

[2] Запис зроблено в 70-х рр. від гончара з діда-прадіда Ф. М. Ванзила, 58 років.
[3] Інформатор — гончар С. П. Козачок, 67 років.
[4] Записано від гончара К. Ф. Гаврилюка, 1973 р.



Керамічні вироби з с. Кривичі



Керамічні вироби з с. Рокити

ба було продати цілу піч горщиків. Поряд із «синьою» (чорною) керамікою, здавна виготовляли також полив'яну (про це свідчать знахідки в землі), за панщини робили також черепицю.

Довкола села знаходяться багаті поклади глини «чорна» (жирна) і «сіра» (супіщана). Гончарі використовують її в певній пропорції. Глину копають вручну, збивають на лавці дерев'яним молотком у «сивалок», стругають, вимішують, ріжуть дротом, знову збивають, потім кладуть на круг. Вироби сушать на полицях, розписують камінцем перед випалюванням. Лискучі візерунки у вигляді різноманітних «кривуль», «сосонок», «зірочок», «кружалець», «пасочків» тощо красиво проглядають на матовому тлі посудини. Подеколи вони поєднуються з тисненим орнаментом.

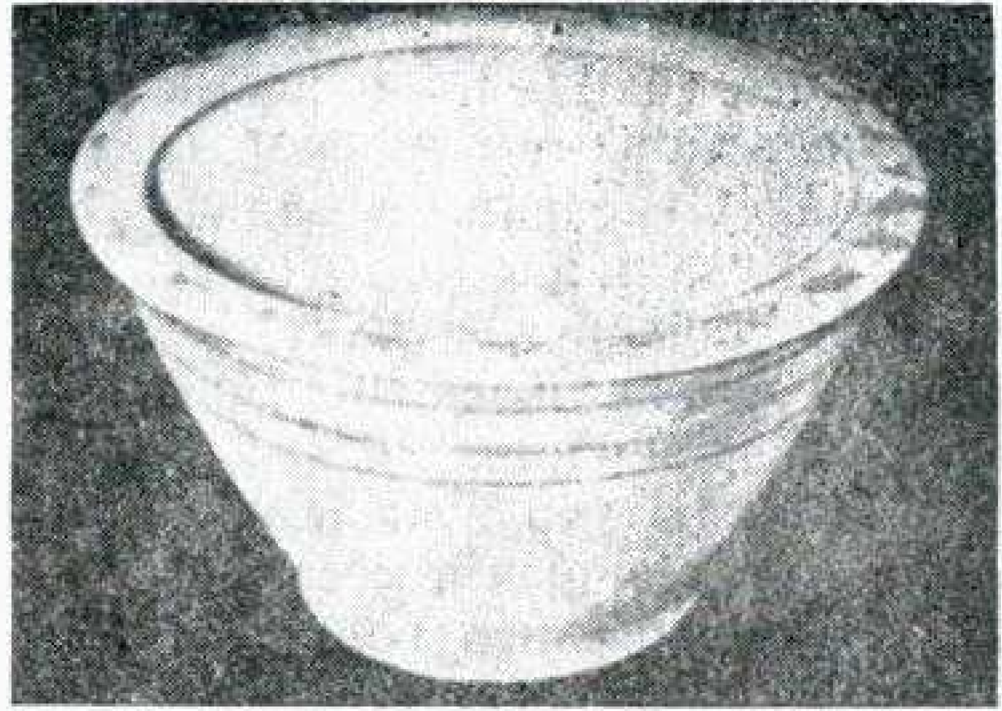
Подібний посуд археологи знаходять на території центральної та східної Європи в культурних шарах, що сягають II тисячоліття до нашої ери. Отже, технологія виготовлення чорної кераміки дуже давня. Для випалювання горщиків потрібен кубометр дров і «щоб швидкий вогонь ішов». Перед закінченням випалювання в нижній і верхній отвори горна закладають пластами гній і наглухо засипають землею. В безкисневому середовищі відбувається хімічна реакція, перетворення червоних окисів заліза на чорні, внаслідок чого кераміка набуває сталевого кольору і більшої міцності. Через вісім годин піч розкривають і горщики витягують «клюшнею».

Асортимент виробів, виготовлених К. Ф. Гаврилюком на замовлення Музею народної архітектури та побуту УРСР такий: «гладишки», «миски», «чаші» —великі миски з вухами (в них варили варення), «чащини» — маленькі мисочки, «горщики» (найменші — «горщата»), для першої страви — «варишки», «баньки» — для олії, «друшляки», «двуйки» — горщики-близнята, «дзбаночки», «набирочки» — глечики з ручками для збирання ягід, «барильця», «баклаги», «тарілки», «каглики» — сковорідки з ручками для смаження сала, «кварти», «макотри», «пувмакотри», «люльки», «покришки».

За відомостями 1978 року, подібну кераміку виготовляв у с. Пружанах Брестської області гончар А. Г. Токаревський, нагороджений зо-

лотою медаллю Першого всесоюзного фестивалю самодіяльної творчості трудящих (1977 рік).

В с. Рокиті є цегельний завод, де, крім цегли, виробляють також керамічні труби для меліорації. В гончарному цеху в 1973 р. працювало 15 гончарів, які виготовляли світло-червону кераміку — горщики, вазони, глечики. Проте своїми мистецькими якостями ці стандартні вироби помітно поступаються перед традиційними щодо пластики і оздоблення.



Керамічні вироби з с. Городні.

Завмерли відомі в минулому осередки гончарства в селах Качині, Олександрії, Верхах та Камінь-Каширському на Волині. Як згадують старожили, посуд в с. Качині був міцніший і надійніший у користуванні, ніж у с. Рокиті. Тому й возити далеко не доводилось — його скуповували на місцях люди з далеких і ближніх сіл. Гончарство тут зародилося 300 років тому, до війни в селі було 3 гончарі, а по війні залишився один. У самому Качині [5] глину копали для малого посуду, а в Олександрії — глей для великого. Щоб вироби були темно-сірого кольору, гончарі брали одну частину «сивої» глини, другу — «чорної». Вироби були також і білі. До чорної глини додавали трохи піску, для міцності — «гарту». На зрізі черепка його добре видно — світлі прожилки. Такий посуд був міцний, не пропускав води.

Виробляли «гластки» — керамічні грузила для рибальських сітей, «миски» з вухами, горщики — до 25 л, «дзбани», «макітри», «миски», «пулумиски», «чащини», «пушки» (баньки), «пательні» (сковорідка з ручкою), «двуйчата» (горщики-близнята), «кубки» (кухлики).

При випалюванні виробів у горно закладали до 800 штук. Шість годин палили «скалками» (трісками), потім давали більший вогонь. Коли з'являлись іскри на дні печі, кидали «заміт» (заготовлені соснові скіпки), щоб підсилити полум'я. Якщо добре розгоралося, починали закидати землею, щоб тяги не було, і обкладали дерном. При цьому залишали отвір, куди для контролю вставляли смолове поліно. Завдяки вуглекислому газу, що загорався і знімав кипоть, посуд ставав чистим, тоді клали дернячок на ополонку і засипали все землею. Так можна тримати й цілу добу, тоді посуд відкопують, «схолодають», вибирають «клюком». Щоб випалити горн, треба 2 кубометри дров. За день робили по 120 гладишок, а також люльки і свистунці. «Полиск» виробам надавали камінцем.

Подібний посуд виготовляли також в Олександрії та Верхах. Вироби за назвами такі ж, як і в с. Качині. У селищі Камінь-Каширському (присілок Заставна) в минулому було три печі. Глину завозили з Підберезова, Дальників та Волі. Але десять років тому зруйнована остання піч, гончарів більше немає.

Відомим осередком гончарства було с. Кульчин, що поблизу Луцька [6]. Гончарна глина бралась «сива» і «чорна», вироби не розмальовували. Більшість населення спеціалізувалось на гончарстві. За царя село платило за глину 100 крб. податку. «Сиву» та «чорну» глину змішували з «польовою» («білою», «польовицею», «рудою»), «червону брали на сінокосі за Стиром. Працювали у хатах і хлівах. Вироблену глину укладали в «гластки», викачуючи на лавці руками, але перед тим її сіяли на решеті. Для більшого посуду використовували твердішу глину, для меншого — м'якшу.

Поливу для виробів спочатку купували готову (1 злот і 48 грошей за 1 кг). Потім навчилися робити самі — в свинець добавляли «рудку»,

[5] Запис зроблено 1981 року від гончара В. М. Шевчук, 1910 р. народження.
[6] Запис зроблено 1981 року від гончара Т. В. Вінцюка, 1898 р. народження.

крохмал і муку. Виріб поливали у відрі або в мисці, ще теплими, сушили без сонця. Коли полива підсихала, виріб випалювали «на біло», «на червоно», «на зелено» (для вазонів додавали мідний купорос), горщики і глечики — «на жовто». Якщо випалювали два рази, то вироби цінували вдвічі дорожче.

Продавали в Луцьку, Ковелі, возили також в Олику, Рожище, Локачі, Горохів, Клевень, Боромль. Хура простих виробів коштувала 20 крб., полив'яних 40 крб. У піч входило 200 штук, за штуку брали по 2 злотих. Штука вміщував — 16 л., півштуковий — 7—8 л (сюди входив посуд різної місткості).

Щоб випалити горно, потрібно 4—5 кубометрів дров. З кожного горна (випалу) здавали аналіз на перевірку якості поливи, в яку входив отруйний свинець. Отже, свинець треба було добре перепалити. Гладишки робили сиві, вигладжували камінцем. Щоб вироби були сиві, сажу спускали, а горни — закидали землею, якщо добре горіло. Посуд виробляли як улітку, так і взимку. Робили також черепицю (закладали в піч до 1000 штук).

Асортимент виробів с. Кульчина: горщики, глечики, миски, баньки, близнята, ринки, маслобойки, кухлики, макітри, вазони, підставки під вазони, посуд для дітей, каганці, форми для пасок, куришки, покришки, чайники, слої (на смалець) тощо. У «півштуковий горщик» входило 6 л рідини; «клюснята» (горщики середні) — 4—5 л; «чвараковий» (полив'яний) — 3 л; «рубльовий» — 1 л; «п'ятаки» — 2 л; «піврубльові» 3/4 л; «огребники» (полив'яні) — 4 л; «горпушки» — 2—3 л; «гладишки» (з вухами); глечики з дзьобиком і вухом — 3—4 л; «глещата» — 2 л; «баньки» (найбільші) — 4 л; (були баньки «штукові», «півштукові», «рубльові» та «піврубльові»); «миски» — 2—3 л.

Через сусідство великого міста (Луцьк — 4 км) та насиченість ринку фабричним посудом гончарний промисел у Кульчині занепав. Глину використовує місцевий силікатний завод. Але ще є в селі кваліфіковані гончарі — Т. В. Вінцюк, В. Ю. Ковальчук та інші. Вони охоче передали б свої знання і вміння молодому поколінню, якби була заснована, наприклад, гончарна студія та сувенірний цех по випуску кераміки.

Є дані про те, що в минулому кераміку виготовляли також у селах Згоранах та Нижичому Любомльського та с. Гірниках Ратнівського району. Подібна картина спостерігається і в Ровенській області, де працюють, на жаль, останні майстри традиційного гончарного промислу в селах Вілії Острозького, Кривиці Дубровицького, Великій Клецькій Корецького району.

Як розповів гончар О. Петрусь з с. Кривиці, глину добували біля с. Трипутні. Приносили її в хату, на долівці мочили. Три години вона кисла, потім дозбешкою розбивали, лопатою різали, збивали в «стовпи», двічі перестругували, і клали в куток на три дні. Потім знову виминали ногами, різали на пласти, м'яли на лаві руками і пускали в роботу. Вироби сушили на пятрах, якщо траплялися тріщини, «заладжували», але не розписували. Глина була червона і біла. Колись закладали в горн по 600 штук виробів, пізніше — 300—400. Посуд возили в Колки і Маневичі на конях, продавали за зерно та гроші.

Асортимент виробів досить широкий: горщики, близнята, гладишки, дзбаночки, макітри, миски, кухлі, друшляки, баньки, слоїки, підсвічники, маслобойки, форми (для пасок), кухлики, стягачки (посуд для зсідання і збирання сметани). В с. Кривиці найменший горщик називався «зливок» — на 1 л, на 2 л—«пуднарознак», на 3 л—«нарознак», на 5 л — «пудодинець». В с. Литвиці виробляли миски, баньки, глечики, макітри, горщики світло-рожевого кольору, а червоною опискою вгорі на вичеревку у вигляді суцільних кіл (зразки цієї кераміки зберігаються в Музеї народної архітектури та побуту УРСР).

Осередки гончарства на Ровенщині були також у с. Ніговиці Зарічнянського району, а в південних районах — в селах Вілії, Вельбівному, Залібівці, Мощаниці й Ступному Здолбунівського району.

Яловиці Костопільського, Межиричі Гощанського. З них на сьогодні кераміку виготовляють лише кілька гончарів у с. Вілії.

Значне поширення мав гончарний промисел і на Житомирщині. Один з його осередків — с. Царівка Коростишівського району[7]. В селі виготовлення кераміки не припинялось, ще й нині працює кілька гончарів (роблять горщики, гладишки, макітри, миски). Кераміка світлочервона, полив'яна. Лише І. Г. Каченюк час від часу випалює чорну. На замовлення Музею народної архітектури та побуту УРСР він виготовив традиційну кераміку — комини, баньки, горщики, гладишки, миски, друшляки, форми для випікання пасок, риночки для смаження сала, слоїки, маслобойки, лохані, дитячі іграшки, макітри, кухлі, вазони, горщики-близнята, дитячі горщики, покришки. Окремі вироби оздоблені вгорі «кривульками» (тисненням).

Гончарство було в селах Болотниці, Гладковичах, Великій Фосні, Словечному. В деяких з них керамічні вироби припинили виготовляти ще на початку XX ст. Лише в Радомишлі є керамічний цех при промкомбінаті, де виробляють полив'яні горщики, макітри, підвазонники.

До відомих осередків гончарства належало і с. Мала Горбаша Черняхівського району[8]. Колись гончарів було півсела. Тут є глина, а глей брали в Кам'янці. Глина біла, сіяли на решето. В неї додавали 1/3 глею, вироби були білі неполив'яні. Макітри, баньки розмальовували за допомогою пір'їнки червоною глиною. Виготовляли горщики «сунози» (8 л), «укладачі» — (2,5 л), «потунизки» — (4 л). У мисках розписували вінця по краю цятками. Як уперше ставили в піч, вологий посуд обсипали борошном. Робили також баньки з вухами, покришки, гладишки, чайники, тарілки, кухлики, слоїки, вазони, дитячі іграшки, масниці (для збивання масла), «ендули» (великі миски). У піч закладали від 300 до 550 штук. Продавати возили в Житомир, Коростишів, Горошки. Продавали також на місці скупщикам.

У с. Вільську Черняхівського району гончарство припинилося ще до Великої Вітчизняної війни[9]. Кераміка була біла, прописували (малювали) «рудкою», не поливали. Робили баньки, миски, ринки, чайники, барильця, покришки, підсвічники, кухлі, люльки, свистунці, «сунози» (великі горщики), «пуцуніжки» (горщики, розміром з відро), малі горщики, макітри (маленька — макіторець). Вироби продавали за гроші та міняли на зерно. Гончарів називали «горшколіпами». В піч закладали по 600—700 штук.

У селі Троянові поблизу Житомира по революційні роки було 16 гончарних майстерень, де працювало по 3—8 осіб[10]. У гончарню закладали 2500—3000 л, у дядьківську піч — 1500 л. Вироби поливали свинцем, після випалювали при температурі 700°. Розмальовували у сирому вигляді ріжком, гусячим пір'ям (переважно жінки). Неполив'яні миски («уживанці») почали розписувати з 1918 р. Малювали «червінкою» (червоною глиною, що залягала на Гулиці — куток села), «часув'язкою» — білою. На білій — розводили й інші керамічні фарби. Щоб одержати коричневу — давали марганець, зелену — окис хрому. За день можна зробити 50 горщиків і 50 вазонів. Горщики були розміром від 0,5 л до 8 л, слоїки — до 2-х відер. У Троянові на Довгалівці славився рід Іванюків, які виготовляли — 8—10-літровий посуд.

По війні робили «труби» (комини), покришки на вулики, Гончарями працювали також жінки. Горщики були «поєдинкові» — десять на штуку, а також шість, чотири, два. Троянівські горщики робилися з вухами, на які йшов «шлик» — те, що зчищалося з пальця. Раніше глей стругали 2—3 рази, пересівали через сито, розминали, жорству відкидали. «Череп» (черепок) був легкий і міцний. Керамічні вироби виготовляли і в Рудні, Шумську, на Щельковому хуторі, в Овручі, Горбалях, також Житомирщині.

Запис зроблено 1974 р. від гончара І. Г Каченюка, 1937 р. народження.
[8] Інформатор гончар Ф. Т. Майструк, 1904 р. народження.
[9] Інформатор Г Ф Біденко — син гончара, 66 років.
[10] Запис зроблено в 70-х роках від гончара В. М. Медведюк, віком 75 р.

Нині в гончарному цеху села Троянова працює п'ять гончарів. За годину вони роблять на електричному крузі 20-25 вазонів. Якість виробів гірша. Глину копають екскаватором, розминають на вальцях, при цьому 50% неформовочної маси відкидають. Попадає часом у масу «дудик» — вапнякове каміння, що вириває стінки черепка.

Також відомо, що гончарство було розвинуте в с. Голубівці Ружинського району, В'язівці біля Болотниці Народицького, Коритищах та Городниці Володарськ-Волинського, Ушомирі та Мирополі Дзержинського, Рудокопах Червоноармійського, Овручі, Горбалях, Рудні, Шумську на Щельковому хуторі та інших.

На терені київського Полісся чимало осередків гончарства було в Поліському районі, це в селах Діброві, Млачівці, Луб'янці [11].

В с. Луб'янці горщики мають такі назви: «велич» (на 3—4 відра), «середній» (на 1 відро), «денежний» (4 л), «польовик» (3 л), «уклад» (2 л) і «дробина» (2 л).

В Іванківському районі гончарство було в с. Приборську. Років 30 тому тут виготовляли «синю» кераміку — миски, тикви, вазони, комини, чарки, двуйнята, макітри, барила, друшляки, свистунці, чайники. Горщики були: «середній» (1 відро), «ляльковании» (3 л), «уклад» — (2 л), «укладчик» — (1 л). В с. Плахтянці Макарівського району горщики звуться: «Середній», «уклад», «підуклад», «малий». У Бородянському районі займалися керамікою в селах Небраті, Качалах, Вишгородському — в Нових Петрівцях, Гаврилівці. На базарах Києва і досі можна бачити керамічні вироби, виготовлені в с. Нових Петрівцях, де гончарний промисел ще існує.

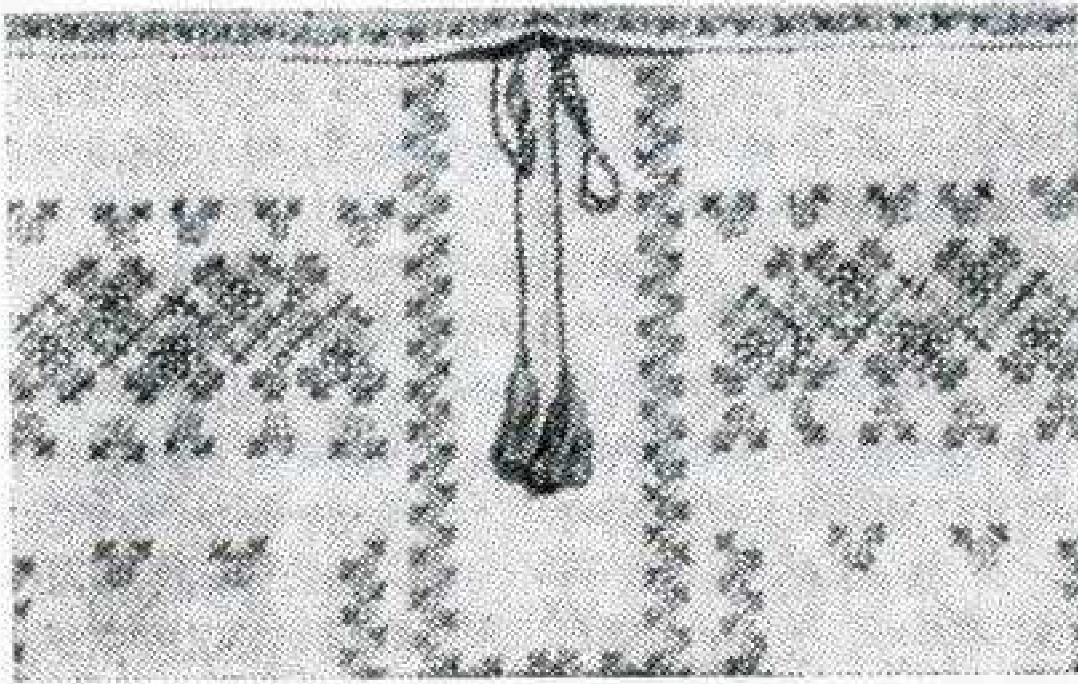
Усе це наводить на думку, що гончарству, як й іншим промислам, потрібна допомога, насамперед, в організації виробництва та збуту.

ЛІДІЯ ОРЕЛ

Київ

Див.: *Данченко Л.* Народна кераміка середнього **Придніпров'я.— К., 1974.**

Еммануїл Хропко.
Козацькому роду нема переводу. Гравюра.
С. Заваля Івано-Франківської обл. 1990.



ОГЛЯДИ, РЕЦЕНЗІЇ, АНОТАЦІЇ

ФУНДАМЕНТАЛЬНИЙ ЗВІД УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МУДРОСЛІВ'Я

Прислів'я та приказки. Природа. Господарська діяльність людини. К.: Наук. думка, 1989.— 480 с.; Прислів'я та приказки. Людина. Родинне життя. Риси характеру.— К.: Наук. думка, 1990.— 528 с.; Прислів'я та приказки. Взаємини між людьми.— К.: Наук. думка, 1991.— 440 с.— (Упорядник Пазяк М. М.).

Прислів'я і приказки — фольклорні жанри, що виникли в глибокій давнині, були поширені протягом тисячоліть і активно побутують у наш час. Вони належать до тих нечисленних уснопоетичних творів, яким і в майбутньому не загрожує забуття. Саме тому тритомне видання українських прислів'їв та приказок в академічній серії «Українська народна творчість» — важлива подія у культурному житті України і всіх слов'янських народів. У трьох книгах зібрано і систематизовано величезний за обсягом фольклорний матеріал із друкованих та рукописних джерел, в тому числі й зарубіжних. Упорядник успішно впорався із складним завданням, оскільки систематизація прислів'їв та приказок потребує особливо уважного осмислення їх змісту. А якщо врахувати, що більшість текстів має переносний зміст і багатозначність, то стане зрозуміло, яку архітяжку працю здійснив дослідник, упорядкувавши десятки тисяч творів, відібраних із безмежного моря народної афористичної творчості. В основу системи розміщення прислів'їв та приказок покладено відбір матеріалу за опорно-стрижневим словом в межах великих тематичних розділів. Систематизація текстів у цьому виданні відрізняється від систематизації паремій в інших багатотомних фольклорних зводах. Наприклад, у зводі білоруської народної творчості М. Я. Гринблат розмістив прислів'я та приказки відповідно до сфер життя і побуту народу, що безпосередньо відображені в них, послідовно проводячи історико-тематичний принцип [1]. У зводі уснопоетичної творчості мордовського народу К. Т. Самородов також використав тематичний принцип класифікації [2]. Який із цих принципів систематизації кращий, науково виправданий? У кожному з них є позитивні і негативні особливості. Важливо, щоб при систематизації матеріалів принцип був проведений послідовно. Це і зробив упорядник.

М. М. Пазяк досліджує паремійну народну творчість багато років. Він опублікував ряд праць про українські прислів'я та приказки. Всебічністю дослідження творів цих жанрів відзначається його монографія «Українські прислів'я та приказки. Проблеми пареміології та пареміографії» (1984), у якій він висвітлив історіографію збирання і вивчення даного різновиду української народної творчості, дослідив її ідейно-тематичний зміст, жанрову стильову своєрідність, поетику (композицію, ритміку, римування). Автор використав великий фактичний матеріал, вивчив і проаналізував численні теоретичні праці (передусім східнослов'янських учених), що дало йому можливість зробити ряд цікавих науково аргументованих узагальнень і висновків про специфіку жанру. Теоретичне осмислення пареміймого матеріалу інших фольклористів сприяло також підготовці М. М. Пазяка до складної праці в галузі

[1] Прыказкі і прымаукі. У 2-х кн. Кн. 1—2.— Склад. М. Я. Грынблат.— Кн. 1. — Мінск, 1976.— 560 с.; Кн. 2.— 1976.— 616 с.

[2] Устнопоэтическое творчество мордовского народа.— Т. 4.— Кн. 1. Пословицы, присловья, поговорки (Сост. К. Т. Самородов).— Саранск, 1967.— С. 6.

впорядкування текстів прислів'їв та приказок у багатотомному виданні української народної творчості.

Уміщені у виданні твори розподілені на чотири великі частини: а) прислів'я та приказки про природу та господарську діяльність людини; б) про родинне життя, дії, вчинки, риси характеру людей; в) про взаємини людей у суспільстві, вислови історичні, географічні; г) інші види паремій — побажання, вітання, прокльони, дитячі примовки, каламбури, казкові зачини, кінцівки, пісенні цитати, що стали прислів'ями, тощо. Кожну книгу супроводжує «Від упорядника», передмова, наукові коментарі, список скорочень використаних джерел, алфавітний словник опорних слів, а в кінці третьої книги — словник збирачів прислів'їв та приказок, використаних упорядником.

Вступна стаття до першого тому розкриває передусім різноманітність тематичного змісту українських прислів'їв та приказок. І це виправдано, оскільки паремії є «енциклопедією народного життя», як справедливо зазначає автор статті.

У розміщенні матеріалу упорядник враховував час появи тих чи тих великих паремійних масивів, що обслуговували різні ділянки народного життя, тому закономірно, що першими у нього йдуть прислів'я про ставлення людини до природи, її явищ, рослинного і тваринного світу, про час, пори року, господарську діяльність людини, працю, їжу, народні прикмети, хліборобський календар.

Великі тематичні групи становлять твори, присвячені родинному життю. У передмові до другої книги упорядник грунтовно аналізує ці паремії. Розглядаючи прислів'я, у яких відображена тема кохання, дослідник проводить асоціації з народнопісенними символами, що сприяють змалюванню образів дівчини, її краси («Гарна дівчина, як у лузі калина», «красна, як калина»). Краса хлопця, наприклад, діставляється з образами сокола, орла. Взагалі прислів'я та приказки, що відображають почуття любові хлопця і дівчини, аналізуються детально з виділенням у ряді випадків поетичних засобів, що використовуються при цьому народом.

М. М. Пазяк детально розкриває погляди народу на родинні взаємини, відзначає, що трудящі відстоюють міцну родину як основу щасливого життя, багато уваги приділяється в уснопоетичних творах даного жанру взаєминам батьків і дітей, свекрухи і невістки, вихованню в родині.

Дослідник осмислює зміст прислів'їв та приказок, у яких розкривається поведінка людини, риси її характеру. Тут також розглядаються поетичні засоби, з допомогою яких твориться художня образність прислів'їв — тропи, психологічний паралелізм, контраст та ін.

Паремійний матеріал у другій книзі упорядник розподілив на три частини: «Зовнішність та життя людини», «Характеристика людини. Її дії та вчинки», «Вдача людини та її звички». Кожна частина розподілена на розділи, до яких входять паремії про зовнішність людини, одяг, кохання, одруження, сім'ю, вік, про дії людини, пов'язані з рухом, мовленням. Окремо виділені розділи з контрастними зображеннями розумних і дурних, добрих і злих, щедрих і скупих, відважних і боязливих, сильних і слабких, а також п'яниць, лінивих тощо. Розміщення матеріалу в такій послідовності нам здається цілком виправданим, оскільки паремійні групи тут тематично компактні і семантично тісно між собою зв'язані.

У третій книзі вміщені прислів'я та приказки, у яких розкриваються взаємини між людьми — дружба, товаришування, сусідство, кумівство, гостини, згоди, незгоди, сварки, бійки, майнові та грошові стосунки. Тут же подаються народні афоризми про біду, горе, злидні, правду й неправду, бідних, багатих, жебраків, панів, про здирство й несправедливість у судах тощо. В окремі розділи виділені прислів'я та приказки про взаємини особи і колективу, на історичні теми, географічні, про світогляд народу, його вірування, ставлення до церкви, релігії тощо. У другій частині третьої книги упорядник вмістив інші різновиди паремійної творчості: доброзичливі та лихі побажання, прокльони, заклинання, присягання, повір'я, забобони, каламбури, нісенітниці, дитячі примовки, казкові зачини, кінцівки, жарти та ін.

Третю книгу, як і попередні, супроводжує вступна стаття, у якій розкриваються виражені у прислів'ях соціальні сторони народного життя, даються філософські міркування про смисл життя, людську долю. Упорядник тут слушно наголошує, що в соціальні групи прислів'їв перейшло чимало висловів, які раніше обслуговували побутові сфери життя, але згодом набули переосмислення.

Кожна вступна стаття тритомника завершується постановкою питання про використання прислів'їв та приказок у літературі, про їх трансформації у художніх творах. Свої міркування автор передмов підтверджує прикладами з творів класиків

української літератури — І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, Л. Глібова, Марка Вовчка, І. Нечуя-Левицького, П. Мирного, М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Коцюбинського, А. Головка, Олеся Гончара, М. Стельмаха та ін. Справедливо відзначено виняткову роль паремій у житті народів: вони безсмертні, як безсмертний народ.

Структура томів не викликає заперечень, вона добре продумана. Чітко систематизовано матеріал, як у розділах, так і в підрозділах, також за опорними словами. Звичайно, не можна вважати ідеальним розміщення за опорними словами, особливо творів з переносним і прямим змістом чи лише з переносним. Як відзначає упорядник, опорні слова в пареміях визначають в основному їх зміст. Але далі він пише, що прислів'я з визначеним опорним словом мають і переносний зміст, як, наприклад, ніс: «Задер носа, що й кочергою не достанеш». Звичайно ж, зміст цього прислів'я не визначається опорним словом ніс. Народ висміює тут надмірну бундючність, пихатість. Стають очевидними поряд з позитивними сторонами й недоліки систематизації за опорними словами.

Загалом же М. М. Пазяк успішно здійснив велику працю, наукову значимість якої важко переоцінити. Обсяг роботи, здійсненої вченим, здебільшого під силу буває тільки цілому колективу. Вперше видано найвагоміше за кількістю текстів зібрання українських прислів'їв та приказок з добре оформленим науковим апаратом. Нема ні найменшого сумніву, що видання буде широко використано на Україні й у всьому слов'янському світі як в наукових дослідженнях, так і в практичній діяльності літераторів, лекторів, вчителів і т. ін. Особливо цінне воно для тих, хто щиро і самовіддано турбується про долю української народної словесності, красу і силу якої особливо переконливо засвідчує цей воістину монументальний звід.

АНАТОЛІЙ ФЕДОСИК

Мінськ

ПІСНІ СУМЩИНИ

Українські народні пісні.
Записи, упорядкування, передмова Дубравіна В.
К., 1989.— 270 с.

У Сумській області добре знають фольклористів Валентина Дубравіна та його дружину Валентину Дубравіну. Довгий час вони працювали викладачами музики в Сумському музучилищі імені Д. С. Бортнянського та Сумському педінституті імені А. С. Макаренка і паралельно займалися збиранням музичного фольклору свого краю, причому робили це самовіддано, з ентузіазмом. Ними записано понад 10 тисяч зразків українського й російського музичного фольклору і опитано 1200 народних виконавців пісенних творів Сумщини. Ці скарби народного мистецтва послужили основою для видання «Музичною Україною» двох цінних збірок — «Пісні однієї родини» і «Пісні Сумщини», які з'явилися одна за одною — в 1988 і 1989 роках. Обидві вони мають підзаголовок: «Українські народні пісні». Це ніби свідчення того, що у фондах Дубравіних є й інші пісні, особливо російські (частина яких опублікована у збірці В. Дубравіна, виданій 1969 року в Москві, «Русская песня на Украине»).

Збірка «Пісні однієї родини» належить до нечисленних видань музичного фольклору, які знайомлять з репертуаром одного чи кількох близьких між собою виконавців народнопісенної творчості. В цьому випадку ними є подружжя з села Волошнівки Роменського району Марія Іллівна та Андрій Пилипович Палуни, від яких здійснені фольклорні записи в 1962, 1968 і 1974 роках. Кращі з них включені до збірки «Пісні однієї родини». Схвальна рецензія на цю книгу була опублікована в «Народній творчості та етнографії».

Збірка «Пісні Сумщини» теж складена з фольклорних записів В. Дубравіна, здійснених за участю, як сказано в передмові, його «безкорисливої помічниці» — дружини. Ця збірка є своєрідною антологією народнопісенної творчості сучасної Сумщини. В ній представлені майже всі жанрові різновиди пісень усіх районів області, що становить близько 350 зразків.

«Пісні Сумщини», як і «Пісні однієї родини», включають багато зразків обрядової поезії. У цій збірці вони кількісно навіть переважають народну лірику, що, власне, не відповідає реальному стану речей — пісенному репертуару сучасного українського села, причому не лише Сумської області. Однак це пояснюється захопленням В. Дубравіна як фольклориста-збирача, і як дослідника.

Обрядова пісенна поезія названої збірки багата і різноманітна. У ній представлені майже всі різновиди колядок і щедрівок, веснянок, весільних пісень, а також пісні купальські, петрівочні, жниварські та майже зовсім забуті нині зразки пісенного супроводу «Кози» і «Меланки». Вони, як і відповідні твори «Пісень однієї родини», дають досить повне уявлення про стародавнє пісенне багатство нашого народу і в той же час ілюструють зміни, які сталися внаслідок його еволюції впродовж століть. «Це, зрештою, — як справедливо зазначає В. Дубравін у передмові до збірки, — доказ безупинного розвитку й оновлення творчості народу».

В обрядових піснях, особливо колядках та щедрівках, поруч з стародавніми мотивами й образами зустрічаються пізніші, що відображають поступове перетворення обрядової поезії в ліричну, а то й гумористичну. Так, у найдавніших варіантах зустрічаємо, наприклад, такі уподібнення:

Отець і ненька — ясне сонечко,
Сестриці й брати — ясні зірниці.

У пізніших же варіантах у ряді випадків звучить іронія, зокрема й соціального характеру, яка зачіпає навіть царя.

Народна лірика збірки «Пісні Сумщини» не вельми багата, але цінна своєю типовістю. В ній представлені характерні зразки, які здебільшого побутують і сьогодні. Це й деякі козацькі та чумацькі, рекрутські й солдатські пісні, а головним чином — родинно-побутові та пісні про кохання, найпопулярніші серед мас. Досить активними виявилися й балади та жартівливі пісні. Деякі з них оригінальні, дуже можливо, властиві лише сумському регіону. Це стосується, наприклад, жартівливої пісні «Та біжить машина колісами», появу якої слід віднести, очевидно, до кінця XIX — початку XX століття.

Варто звернути увагу на досить значну кількість ліричних пісень літературного походження, які досить часто зустрічаються на Сумщині. Літературне походження засвідчують такі пісні збірки, як «Надворі червоніє», «Чого сумувати, голубко моя», «Зійшов місяць, зійшов ясний» тощо. Вони подані, як правило, у народних обробках, але словесна форма їх типово літературна.

Ще одне цікаве явище спостерігається в ряді ліричних зразків «Пісень Сумщини», а саме відбиття в них мотивів, образів, поетики і ритміки поезії Тараса Шевченка («Віє вітер, віє буйний», «Ой ходив чумак», «Ой одна я, одна» і т. п.), а також Котляревського («Та батько сина грізно лає», «Туман поле покриває») і деяких інших українських поетів. Це цінний матеріал для дослідження взаємозв'язку і взаємопроникнення народнопісенної і літературної лірики, однак з урахуванням того, що перша часто була життєдайною криницею для красного письменства.

Нарешті, не можна не відзначити цікавих заключних розділів «Пісень Сумщини», поданих під заголовком «Пісні радянської доби» і «Сучасні обрядові пісні». Саме в них найяскравіше виявляється синтез народнопісенної і літературної лірики, що є досить характерною ознакою пісень радянського часу. Серед них помітне місце займають кобзарські пісні, що з'явилися на Сумщині, найпопулярніші зразки власної творчості таких відомих кобзарів-бандуристів, як Єгор Мовчан і Євген Адамцевич. Це одне з переконливих свідчень активності кобзарських традицій у цьому краї, включаючи радянську добу.

Коли знайомишся з примітками до «Пісень Сумщини», в яких зазначено, де, коли і від кого записаний той чи інший твір, впадає в око таке тривожне явище нашого часу, як дуже помітне зниження кількості записів народнопісенної творчості від нашої молоді. Справді, з 347 зразків цієї збірки від молодих виконавців записано всього лише двадцять пісень... «Вік найактивніших носіїв фольклору, — відзначає в передмові до «Пісень Сумщини» В. Дубравін, — становить від 50 до 75 років». І це не може не турбувати.

Справді, чому за останні десятиріччя різко змінилося ставлення до народної пісні з боку молоді? Що спричинило зниження цікавості до неї? З'ясуванням цього повинні зайнятися соціологи, фольклористи, мистецтвознавці, а також молодіжні організації. А поки що зазначимо, що серед нечисленних пісень даної збірки за-

писаних від молодих співаків, переважають ліричні, жартівливі та пісні радянського часу. Зустрічаються окремі зразки пісень обрядових, але, як правило, тих, що фактично перейшли в розряд ліричних («Ой гула, гула, кам'яна гора», «Збирались дівки гукати весну», «Ще ж би я не їхала» і т. п.). Значною популярністю серед частини нашої молоді користуються й окремі пісні-балади, такі як «Ой чиє ж то жито».

Відрадно, що серед молоді не лише побутують, а й створюються деякі сучасні радянські пісні. Переважно від молодих співаків В. Дубравіним записані такі зразки, як «Пісня про Ковпака і Руднєва», «Підем, хлопці, в армію всі гуртом», кілька сьогочасних колядок і щедрівок. У них відчутний вплив професіонального мистецтва не лише в мелодії, а й у словесній формі.

Будемо сподіватися, що ця коштовна збірка музичного фольклору послужить стимулом до зростання зацікавленості молоді народною піснею. Вона — не лише свідчення пісенного багатства землі нашої, не лише цінний матеріал для дослідників — фольклористів, музикознавців, істориків культури, етнографів, а й глибока криниця духовних набутків народу. Як би хотілося, щоб до неї частіше припадала, зверталась у культурному побуті наша надія на майбутнє — наша молодь!

На закінчення хочеться відзначити, що збірка «Пісні Сумщини» є помітним внеском у сучасне культурне життя України. Вона знадобиться і широкому колу учасників самодіяльності, і професіоналам-фольклористам, і багатьом іншим працівникам культурної ниви, — усім, хто не байдужий до духовних надбань свого народу.

ПАВЛО ОХРІМЕНКО

Суми

ХУДОЖНЄ КОВАЛЬСТВО БІЛОРУСІЇ

Сахута Я. М. Беларускае народнае мастацкае кавальства. Мінск: Полымя, 1990.— 190 с., 108 іл.

Поява в мистецтвознавчій науці Білорусії першого дослідження про народне ковальство є значною подією. Ще донедавна класична естетика не визнавала ковальство за вид декоративного мистецтва, хоча це художнє ремесло відоме з глибокої давнини й користується в народі великою пошаною. Автор рецензованого видання Є. М. Сахута добре відомий на Україні узагальнюючими працями, присвяченими таким видам білоруського народного мистецтва як різьба по дереву, кераміка тощо.

Книга має всі ознаки монографії, складається з розділів історичного, технологічного, типології виробів і завершується оглядом сучасного ковальства. У вступі Є. М. Сахута зазначив, що метою даного дослідження є розгляд художнього ковальства як виду народного мистецтва Білорусії, як феномену національної культури. Автор, проте не претендує на вичерпне розкриття теми.

У першому розділі висвітлені найважливіші етапи розвитку міського художнього ковальства з X—XI століття. Найхарактернішими виробами ковальства Київської Русі були предмети військового обладунку (мечі, ножі, шпори тощо), оздоблені скручуванням, гравіруванням, насічкою сріблом. З XV ст. в Білорусії утворюються цехові об'єднання міських ковалів, де вдосконалюють майстерність металообробки, зокрема, застосовують водяне колесо для механічного приведення в дію потужних молотів і ковальських міхів. У XVI — першій половині XVII ст. внаслідок звуження спеціалізації з металообробки виділилося понад два десятки фахів, що певною мірою були пов'язані з ковальством.

Є. М. Сахута з властивим йому професійним тактом аналізує на конкретних виробах, як відбувалося засвоєння цеховими ковалями художніх особливостей західноєвропейських стилів (готики, ренесансу, барокко, класицизму, а згодом і модерну).

Водночас з міським ковальством, як слушно стверджує білоруський дослідник, побутувало й сільське. Правда, про останнє в історичному розділі розповідалося порівняно небагато. Та тут нема вини автора: в результаті об'єктивних обставин місцеві майстри протягом кількох століть виготовляли побутові вироби майже без змін. Крім того, лише з середини XIX ст. ковальство «набуває самостійності, відокремлюється від сільського господарства, що сприяло його розвитку» (с. 44).

Про художню та ужиткову якість виробів сільських ковалів, на нашу думку, слід говорити, виходячи з інших критеріїв оцінки, аніж про міських. Такий диференційований підхід, очевидно, позбавив би автора суперечливого визначення, як наприклад: «Сільські ковалі в більшості випадків задовольняли найнеобхідніші потреби селян, кваліфікація їх була в основному низькою» (с. 45). Відрадно, що вже в наступному розділі — «Основні питання технології» — Є. М. Сахута висловлює слушну думку: художні якості ковальських виробів недооцінювалися дослідниками народного мистецтва, тоді як «елементи художності можна виявити в багатьох, навіть найпрозаїчніших ковальських виробах» (с. 78).

Перед оглядом загальних технологічних прийомів ковальства автор знайомить з типовим внутрішнім плануванням кузні, її устаткуванням, інструментами та матеріалами. До художнього оздоблення кованих виробів він відносить пластичні прийоми (осадку і торсирування), графічні — різноманітні насічки, нанесені зубилом, вибиті пробійником «кратки і ямки» тощо. Сюди ж, на нашу думку, варто зарахувати й ажурні та силуетні засоби виразності, що досить часто зустрічаються в металевому оздобленні архітектури і под.

Розділ «Основні види ковальських виробів» — найбільший і найгрунтовніше опрацьований. Він фактично становить першу спробу систематизації і типологізації кованих речей. Автор їх розподіляє на чотири групи: підковування коней, ковальство в народному будівництві, оковування транспортних засобів, ковальські побутові вироби.

З особливим замилуванням дослідник розглядає численні деталі народного зодчества: завіси й окуття дверей, замки й «ключавіни», клямки, віконні решітки, надбанні хрести церков тощо. Автором зібрано в Білорусії і вміщено в книзі 66 оригінальних клямок. Не менш цікаві своєю складною декоративною побудовою і ковані хрести, що увінчують бані та шпилі культових споруд у західній частині Білорусії. Тут Є. М. Сахута доречно нагадує про аналогії в Литві, Польщі та Україні. Хоча, слід зазначити, що ковані хрести найширше і найповніше представлені на Україні, тоді як у сусідів, напевно, є одним із виявів культурних взаємовпливів.

Якщо огляд окуття транспортних засобів проведено побіжно (за недостачею матеріалу), то кованим побутовим предметам приділено чимало уваги, особливо таким типам виробів як кочерги, вилки, «куфри», жирандолі тощо.

У заключному розділі автор акцентує на критичній ситуації, що панує в сучасному ковальстві: «Сьогодні коваль — це найперше майстер, що лагодить сільськогосподарський інвентар і техніку [...], звузилася сфера застосування ковальства в народному побуті» (с. 156). Але саме тут дослідник робить помилку, відносячи до ковальських виробів ті, що виконані електрозварюванням, прорізуванням з бляхи тощо, мотивуючи тим, що їх виготовляли переважно ковалі (с. 157). На думку автора, «новим є також і поліхромне розфарбування, яке, правда, цілком затуляє від ока природні якості металу, зате водночас створює певний мистецький ефект» (с. 158). Коментувати чужі для ковальства тенденції немає потреби, тим більше, якщо поглянути на опубліковані зразки воріт (с. 159—167), переважно зварені з трубок і прокату. Всі ці самодіяльні речі низької художньої якості не можна поставити в один ряд з витворами давнього ковальства, так само як із творами сучасних ковалів-художників, про яких йде мова в кінці розділу.

Рецензована книга написана в науково-популярному жанрі, що дозволило Є. М. Сахуті невимушено, живою образною мовою розповісти не лише про ковальство як вид мистецтва, але й поділитися спогадами майстрів про свою працю: «Зроблю бричку, окую як слід і їду на ній на ярмарок, — розповідає Ф. Грушецький з Блаутрамеєуца (Докшицький район). Ще доїхати не встиг, а вже і купці є, і замовники» (с. 128).

Звернемо увагу на високий професіоналізм у підборі аналізованих творів, малюнків та фотоілюстрацій, виконаних автором книги. Виняток становлять лише ворота на мал. 96-101, про що вже зазначали. Також заслуговує схвалення вміщений наприкінці видання короткий термінологічний словничок.

Загалом опубліковане цікаве, змістовне й корисне дослідження, що, сподіваємося, покладе початок грунтовному вивченню не тільки художнього ковальства, але й широкої галузі — художньої металообробки Білорусії.

МИХАЙЛО СТАНКЕВИЧ

Львів

МІЖ ТИСОЮ І УЖЕМ

Закарпаття в українській етнографічній літературі XIX ст.: Бібліографічний покажчик / Уп. Дашкевич Р. Я., відп. ред. Білокінь С. І.

К., 1989. — 57 с.

Уже в шістдесятих роках Ярослав Романович Дашкевич мав у наукових колах заслужений авторитет одного з найерудованіших фахівців у галузі спеціальних історичних дисциплін. Високим дослідницьким рівнем характеризувалися його книжкові видання «Армянские колонии на Украине в источниках и литературе XV—XIX веков (Историографический очерк)» (Єреван, 1962) й «Каменные бабы причерноморских степей: Коллекция из Аскании-Новой» (у співавторстві з Е. Триярським, 1982), а також статті та повідомлення, що друкувалися в колективних збірниках та періодиці.

Та цього разу розглянемо нову народознавчу працю талановитого вченого, невелику за обсягом, дивовижно невелику тиражем, але дуже корисну і потрібну для науки. Йдеться про бібліографічний покажчик «Закарпаття в українській етнографічній літературі XIX ст.».

Рецензоване видання підготовлене на високому науковому рівні і репрезентує як власне етнографічну літературу про Закарпаття, так і фольклористичну, краєзнавчу, лінгвістичну, а також із інших галузей науки, якщо там подавалися відомості дотичного змісту. Автор провів велику дослідницьку роботу, по краплині вишукуючи їх у публікаціях українською, російською, німецькою, польською, латинською, угорською, чеською і французькою мовами, починаючи з 1799 і закінчуючи 1900 роком.

Кожен дослідник добре знає, як багато праці і часу необхідно віддавати пошукам потрібної літератури, якщо немає бібліографії з відповідної проблеми. Дуже гостро відчувалася ця прогалина і в закарпатознавстві. Тепер зацікавлений читач і вчений має понад три сотні кваліфіковано описаних і прокоментованих публікацій українських авторів про цей край. Чималою заслугою упорядника є й те, що чужі назви видань він супроводить українськими перекладами, інформує про пізніші передруки, розкриває псевдоніми і криптоніми їх авторів тощо.

Розглядувані публікації охоплюють різноманітні галузі матеріальної і духовної культури закарпатців, їх сімейного і громадського побуту. Серед них землеробство і тваринництво, культове, житлове і господарське будівництво, промисли, одяг і взуття, заселення краю, етнічні межі, звичаї, торгівля і ярмарки, спостереження над місцевими говірками, повір'я і ворожба, завбачення погоди, сімейні та календарні обряди, фольклористичні відомості, ономастика, поширення християнства, сліди давньослов'янської міфології, огляди розвитку народознавства, статистика та інше.

Чимало корисного почерпнуть із покажчика також дослідники життя і наукової діяльності таких вчених і письменників, як І. Верхратський, В. Гнатюк, Я. Головацький, М. Грушевський, К.-Ю. Жаткович, М. Кордуба, А. Кралицький, А. Митрак, Ю. Ставровський, Е. Фенцик, І. Франко, І. Шараневич.

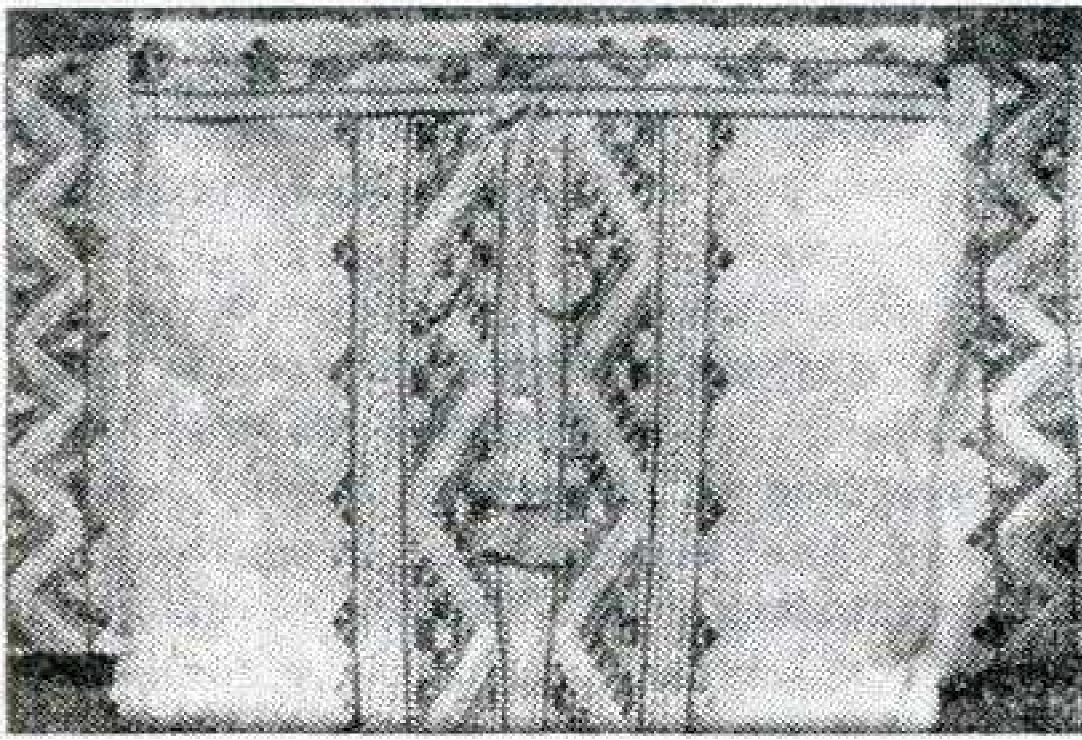
Автор публікації застерігає, що покажчик не охоплює всієї літератури з етнографії Закарпаття. Не вдалося з повною вичерпністю використати періодичну пресу. І це зрозуміло: були дійсно об'єктивні причини, які не дали змоги цього зробити.

Прискорюють і полегшують користування виданням відповідні покажчики (скорочень, іменний і географічний) та коротка, але дуже змістовна передмова.

Етнограф та історик, діалектолог і краєзнавець, музейник і географ, літературознавець і соціолог, демограф і фольклорист, педагог і студент — кожен, хто цікавиться проблемами карпатознавства, знайде в рецензованій праці дуже цінну інформацію. Та не лише нею Я. Дашкевич прислужився нашій науці про цей дивовижно мальовничий і не менше цікавий своєю культурою та побутом край. Він підготував грунтовне монографічне дослідження з історії його етнографічного вивчення. На жаль, воно залишається неопублікованим уже не перше десятиріччя. Будемо сподіватися, що видавництво «Наукова думка» зацікавиться цією працею вченого і подарує її читачеві.

ГРИГОРІЙ ДЕМ'ЯН

Львів



З НАШОЇ ПОШТИ

ВИСТАВКА «НАЇВНЕ МАЛЯРСТВО УКРАЇНИ»

У березні-квітні цього року в Республіканському громадсько-політичному і культурному центрі ім. В. І. Леніна відбулася виставка «Наївне малярство України», учасниками якої стали 20 художників. Представлені роботи митців з різних міст і областей українського Лівобережжя. Умовно їх можна розділити на три основні групи: ті, що зберігають етнографічні традиції, індивідуально-авторські та стилізовані на грунті існуючих традиційних художніх промислів. Незважаючи на те, що експозиція утворена за принципом персоналій, підготовлений відвідувач легко розрізнить жанри представлених робіт: побутовий, пейзаж, портрет тощо.

Слово «наївне», що введене до назви виставки, відноситься переважно до світогляду авторів, включаючи безліч понять, які неможливо розкрити у невеликій статті. Насамперед, звернемо увагу на таку рису, притаманну наївному мистецтву, як імпровізаційність. Так, вона характерна роботам майстрів з родини Тимченко-Скицюк на теми петриківського розпису. В техніці витинанки імпровізовані твори Марії Рейтер і Галини Хміль. З інтелектуальною витонченістю першої контрастує експресивна простота першообразів другої. В цьому руслі на тему пісні «Ой летіли дикі гуси» працює Іван Новобранець. Специфічні особливості образності українських народних дум відчутні в картинах «Ой не п'ються пива-меди» та «Журавлина весна».

Синтез самобутності, глибинних традицій новаторства тем і формальних пошуків привертають увагу й викликають захоплення у творах Лізи Миронової. Вони переносять глядача з повсякденних форм свідомості у світ мистецьких уявлень. Характерними особливостями її робіт є чудовий колорит та відчуття часу.

Уміння вільно синтезувати поетичні традиції Дніпропетровщини з семантичними пошуками наївного мистецтва властиві Володимиру Падуну. Кожний з образів потребує нового підходу до його осмислення. Прикрашають експозицію криворізькі пейзажі Олександра Лещенка, написані яскравими контрасними фарбами. Яскрава жанрова картина «Весілля» втілює етнографічні традиції урочистої події і точно розкриває напрямок експозиції.

Серед робіт є і живопис на склі, що не часто експонується на сучасних виставках. Архітипність свідомості відрізняє твори Насті та Світлани Рак. В їх роботах присутні такі типові мотиви, як хрест, молода українка, козак Мамай та інші. Орнаментальні композиції, включені в ці роботи, складають окрему цінність і могли б органічно вписатися в українську хату, сучасний інтер'єр і музейну колекцію. Пейзаж та міфологічні картини на склі Віталія Сивака приваблюють свіжим колоритом та живописністю.

Окреме місце в експозиції посідають твори Миколи Щипія. Їхні теми культурологічні, а в образному вирішенні сплітаються символізм, містика і провінційність.

Оригінальні гобелени Лізи Миронової та її племінника Руслана Саливана. В його роботах поєднуються неповторність образної системи Л. Миронової з традиціями решитилівського промислу.

Кераміка представлена оригінальними композиціями Олени Забари. Вона вважає, що надихнули її творчість вироби Миронової та Новобранця. Майже всі персонажі О. Забари легко переходять з картинного простору в реальний світ.

Звичайно, в цій інформації не названі всі учасники виставки, але їх роботи привертали не меншу увагу і зацікавленість глядачів.

НАТАЛІЯ КЛЕЩЕВНИКОВА

Київ

ФОЛЬКЛОРНІ АНСАМБЛІ З АСКАНІЇ-НОВОЇ

Далеко за межами нашої країни відома перлина заповідного степу — Асканія-Нова. Сюди, до акліматизаційного центру тваринного і рослинного світу, щорічно вирушають десятки тисяч туристів із різних куточків Радянського Союзу та з-за кордону, щоб помилуватися красою первісного степу, який тут називають українською прерією.

Асканія-Нова славиться і своїми народними талантами. Зокрема, популярністю користується місцевий фольклорно-етнографічний ансамбль «Пряля», яким вже багато років керує колишній учитель музичної школи Валерій Герасимович Тюкавкін — самодіяльний композитор, здібний хормейстер-організатор, справжній ентузіаст пісенної народної творчості. Його пісні «Тавричанка», «В степу широкому біля Асканії», «Чи знаєш ти?» та ін. звучать і в сільських Будинках культури, і в міських концертних залах і завжди користуються незмінним успіхом. Особливо припала до душі слухачам його пісня «Краше цвета не найдешь», вперше виконана понад двадцять років тому квінтетом «Зіронька» Херсонського Палацу культури текстильників на обласному фестивалі-конкурсі.

Крім композиторської творчості, Валерій Герасимович веде активну роботу в колективі створеного ним етнографічного ансамблю «Пряля», який 1980 року здобув звання народного і з честю утримує його.

В ансамблі дев'ять жінок. Вісім з них — пенсіонерки, колишні трудівниці місцевого дослідного господарства. У них приємні красиві голоси, яких, здається, не торкнувся час. Вони зберегли палку любов до народної пісні, жагуче бажання передати у спадок нащадкам її красу як найцінніший скарб душі.

Так, Г. П. Боюн в ансамблі — визнаний авторитет. Усі пісні доручається виводити їй. Унікальне сопрано Галини Петрівни незамініме при виконанні пісень «Птичка-невеличка», «Ой з-під гори», «Як приїхав мій миленький з поля», «Ой хмариться ще й туманиться», «Ой з-за гори, гори». Без її голосу ці пісні багато втрачають у своєму звучанні.

Злагоджено співають інші учасниці народного етнографічного ансамблю — К. П. Науменко, З. І. Прокурат, М. М. Гридіна, К. В. Якимова, Г. Ф. Драмарецька, О. Й. Тюкавкіна, Л. П. Коваленко, М. О. Перепелиця. Кожна з них збагатила ансамбль своїми піснями, які виконуються в народно-побутовій манері з використанням етнографічних атрибутів.

«Прялі» вже понад двадцять років, її фольклорний ансамбль-супутник «Калинонька» створений недавно. Якось на занятті фольклорно-етнографічного гуртка середньої школи селища Асканія-Нова учні повели мову про весілля в їхній місцевості. Не чути на ньому задушевних

народних пісень, веселих дотепів, нема яскравих звичаїв. Радилися з керівником гуртка П. Л. Хачиковою — знавцем і шанувальницею народної спадщини. Поліна Леонтіївна народилася і виросла у співочому куточку Таврії — селі Григорівці Чаплинського району на Херсонщині. Корінне населення Григорівки — колишні кріпаки з Київської і Кам'янець-Подільської губерній — привезли з собою у степову вольницю і пісні своїх предків. Від батьків успадкувала Поліна Леонтіївна любов до пісні, інтерес до народних звичаїв і обрядів. Вона підтримала зацікавлення дітей, записала від своєї матері пісню Маланки, щедрівки, процес щедрування. Записаний матеріал був покладений в основу шкільного сценарію новорічного свята. Вирішили звернутися по допомогу до відомого популяризатора фольклору на Херсонщині В. Г. Тюкавкіна. Валерій Герасимович погодився проводити з ними заняття.

На перших репетиціях дівчатка (на той час їх було тільки шестеро) розучували обрядові та ігрові пісні — «Шум», «Король», «Зайчик», «Кривий танець». На наступних заняттях знайомилися з новими зразками народної творчості.

Зростала кількість прихильників і учасників ансамблю. Через якийсь час бажання брати участь у ньому виявило двадцять дівчаток. Женя Тимченко, тримаючи в руках пурпурові кетяги калини, запропонувала назвати його «Калинонькою». Усі погодилися. Пізніше до ансамблю прийшло шестеро хлопців.

В. Г. Тюкавкін зумів зацікавити дітей, пробудити упевненість у своїх силах. На кожне заняття Валерій Герасимович приходив із новою мелодією. Так зазвучали в стінах школи «Заплету віночок». «Ой весно́нько, весно», «Ой летіло помело». А коли в класі заводили «Зеленеє жито», то в коридорі збиралися техпрацівники і учні. Вони слухали і схвально казали: «Давно не чути було такого співу в нашій школі...»

Улюбленою піснею дітей стала обрядова «Ой весно́нько, весно». Є в репертуарі й такі складні речі, як старовинно-побутова степова пісня «Ой ви воли, мої воли», купальська «Ой там на Купала».

Часто «Пряля» і «Калинонька» проводять репетиції спільно. Досвідчені співачки діляться своїм виконавським умінням з юними. Разом співають і водять хороводи. Керівник і організатор ансамблю відзначає дисциплінованість його юних учасниць О. Сосни, О. Козловської, С. Петрової, І. Чепелюк, Т. Дивиної. «Через самодисципліну, зібраність і зосередженість, — говорить Валерій Герасимович,— приходить уміння, пробуджується талант».

Виступи «Калиноньки» подобаються глядачам. Вона — бажаний гість на шкільних вечорах, на класних годинах, на відділках місцевих господарств «Асканія-Нова» і «Молочне». У буднях шліфується її майстерність, а голос набуває чистоти звучання.

У грудні минулого року на обласному конкурсі фольклорних колективів «Скарби Херсонщини» «Калинонька» і «Пряля» стали лауреатами й одержали призи.

Нині вони готуються до нових відповідальних виступів. Отже, попереду наполеглива робота, спрямована на здійснення творчих задумів, нові кроки до розкриття духовної скарбниці українського народу.

ВІКТОР КАЛУЖЕНКО

Смт Чаплинка
Херсонської обл.

ВИШИВКИ ВІРИ РОЇК

Кімната Віри Сергіївни прикрашена рушниками, килимками, на столиках — скатертини, на спинках стільців — серветки. І від кожної очей не відвести. Яких тільки візерунків немає! Все зроблено її руками з любов'ю, талановито. Недосвідченій людині Віра Сергіївна роз-

повість, який візерунок особливо полюбляють майстри Полтавщини. В їх вишивці найчастіше переважає червоний колір, вона — легка, узор — витончений, за формою природний. Такі ж ажурні, можливо, ще прозоріші узори Черкащини. Київська вишивка масивніша, насичена деталями, як архітектурне барокко. Гнучкі стебла, унизані синіми, чорними та найчастіше червоними квітами.

В узорах з'являються птахи, дуже стилізовані фігурки людей (частіше жіночі). Орнамент подібний на мозаїку з різнобарвних кристалів.

Не лише географію та етнографію відтворюють рушники Віри Роїк, на них — історія. У вишитих деревах і кущах зберігся символ «дерева життя», що дійшов до нас з часів Перуна. Жіночі фігурки — слід тих божеств, яким поклонялися наші пращури ще до Київської Русі. Наприклад, рушник «Мир» виконаний лише в червоних тонах, але щільність вишивки варіюється і тим самим створюється фактура і настрій. Узор близький до полтавських, київських композицій. Дуже стилізоване «дерево життя», все в казкових квітах-птахах. Червоними нитками розшитий рушник «Виноград», симбіоз нетрадиційного змісту з традиційними формою і технікою надають композиції свіжості й органічності. В орнаменті рушника «Сонечко» вигадливий узор широкою смугою перетнув упоперек полотнище. Для вироба характерне тепле червоне, жовте, голубе розмаїття барв. Загалом робота зберігає прикарпатські традиції, але в елементах узору відчувається індивідуальне, привнесене майстром, а саме голубі «вікна» і жовті тіні серед густих темних плям основного узору. А ось у традиційний подільський візерунок, з квадратів і квадратиків, що іскриться розмаїттям барв, «вписана» червона троянда з зеленим листячком. Фантазія? Так, але дуже природна.

Частенько Віра Сергіївна одержує листи з іноземними марками на конвертах. Це від учениць — колишніх студенток Сімферопольського університету. Вже багато років вона веде там гурток вишивання в Клубі інтернаціональної дружби. Є листи — від друзів та колег по роботі в колишньому Будинку народної творчості. Працюючи там, вона організувала пересувну картинну галерею місцевих самодіяльних умільців Криму. На жаль, проіснував він недовго.

З ділового листа довідуємося, що в новому році відбудеться її виставка в одному з обласних міст України на огляді колективів художньої самодіяльності. Роботи В. С. Роїк виставлялися понад сотні разів, у нас і за кордоном. У двадцяти трьох музеях України, в Болгарії, Польщі, Угорщині знаходяться її твори. Дуже багато роздаровано друзям, колегам, тим хто, як і вона, залюблений у вічну красу.

Їй в житті щастило на добрих людей. Чи змогла б вона без них присвятити себе захопленню, своїй пристрасті. Жила в Лубнах, Полтаві, працювала друкаркою, секретарем. Заробляла для сім'ї. І, нарешті, перша виставка її робіт. Не вишивати не могла, вчилася в своєї бабусі, її подруг і сусідок. Купувала книги про вишивання. Кілька її робіт були експоновані в Москві на ВДНГ

Коли розпочалася війна синові було лише три місяці. Під час війни потрапила під бомбардування, стала інвалідом другої групи. Добрі люди не дали загинути. По війні на її руках опинилася сім'я — старенька мати, син і чоловік, який з кожним роком втрачав здоров'я від фронтових ран. Брати допомагали матеріально.

Здавалося, життя потьмарилося, померкло, проте захоплення природною і рукотворною красою, не зникло, як і бажання її творити.

Але ж як тримати голку в правій, паралізованій руці. Не було ні сили, ні вправності. У відчаї наполегливо тренувала руку. Навчилася вишивати лівою. Розпочала викладати уроки праці в школі. Працювати на курсах самодіяльності.

В листопаді 1952 року на виставці в Будинку народної творчості її роботи привернули до себе увагу. Віру Сергіївну почали запрошувати читати лекції про народну вишивку. З того часу відбулося багато виставок. Потім настав час нагороджень — дуже багато грамот, дипло-

мів. А що означає для неї золота медаль за виставку до 50-річчя Жовтня, звання Заслуженого майстра народної творчості УРСР, члена Спілки художників СРСР? Вони їй за працю, волю, характер, вірне любляче серце, мистецтво, яке стало сонцем її життя.

ВІКТОР ТЕРЕХОВ

Сімферополь

З ЛИСТІВ НАШИХ ЧИТАЧІВ

...Я передплачую журнал «Народна творчість та етнографія» понад 30 років. З великою увагою та інтересом прочитав статтю В. Г. Данилейка «До питання про критерії українського народного мистецтва», вміщену в Вашому журналі (№ 3.— 1990. — С. 72). Цілком згодний з автором, що з роками помітно зменшується кількість досліджень про різні види народного мистецтва. А той набуток, який маємо, досить слабо висвітлюється. Не можу не погодитися з автором, що однією з причин є нестача термінології, тобто слів, за допомогою яких можна було б точно охарактеризувати вироби народного майстра.

Отже, сьогодні конче потрібний словник мистецтвознавчих термінів. У цьому я повністю підтримую В. Г. Данилейка.

І. І. П'ЯВКА, самодіяльний композитор, збирач музичного фольклору з с. Деревки Котелевського району Полтавської області

Я дуже люблю Ваш журнал і з нетерпінням чекаю, коли він прийде, бо він має велике значення для мене. Я цікавлюсь народною творчістю, етнографією, архітектурою, піснями і, коли читаю журнал, духовно відпочиваю.

Мене дуже хвилює питання, — чому журнал так погано доставляється? Дуже довго чекала першого номера. Вже брали сумніви, чи одержу. А це вже закінчується рік і немає останнього. Від такої доставки самі неприємності й хвилювання, а не радість.

О. Г. ЛЕМІШКО, с. Радинка Поліського району Київської області

Я працюю викладачем профтехучилища. Щойно повернувся з курсів підвищення кваліфікації при Інституті удосконалення вчителів обласного центру. Освоюючи протягом двох тижнів новий курс «Етнографія і фольклор України», переконався, що вчителі слабо озброєні засобами навчання: зовсім нема літератури, посібників, тощо. Взагалі факультатив з етнографії, фольклору та народознавства в школі й ПТУ робить перші кроки. Але якщо підходити з погляду розвитку народної педагогіки, якщо не хочемо загубити педагогіку в цілому, то треба, щоб через кілька років цей факультатив став чи не найголовнішим самостійним предметом кожного учбового закладу. Треба вже сьогодні міркувати, яким чином видати підручники, посібники, хрестоматії, альбоми чи то альманахи з практичних робіт для учнів молодшого і старшого віку.

Конче необхідно всім фахівцям переконатися, що опанування учнями, нехай і повного курсу, тільки теоретично — немає ніякої рації. Варто знати, що не тільки вивчаємо спадщину, безумовно, багату й різноманітну, але потрібно на традиціях пращурів підготовити працьовитих спадкоємців, які усвідомлювали, що в нинішньому стані нашого суспільства найважливішою справою буде всеохоплююча творча праця.

Досить обмежитися одним примірником журналу «Народна творчість та етнографія» (№ 1, 1990), щоб відчути невичерпність джерел народної педагогіки і головний напрямок програмного формування творчої людини. Погляньмо, як до цього підходив дослідник народного життя, етнограф та історик В. І. Василенко (с. 62) ще в XIX столітті та які в нього висновки (цитую): «1) кустарні вироби віддавна і в наші дні цілком пристосовані до господарських і побутових потреб...; 2) зовнішній вигляд і якість виробів незмінно відповідають етнографічним смакам і звичкам; 3) кустарні вироби мають постійний і забезпечуваний попит..; 4) ...наш кустар традиційно тяжіє...

спеціалізована праця виявляється...». Далі вчений пропонує живу програму піднесення: поширювати ремісничі і технічні знання, з освітньою метою відкрити школи, училища, влаштовувати зразкові майстерні, пропагуючи раціоналістичне удосконалення способів і знарядь; заснувати музей, де б експонувалися збірки і зразки, креслення і моделі та ін.

Українська письменниця Олена Пчілка з цього приводу писала (с. 64): «Земство не жалує коштів на... школу, та не в самих коштах діло. Треба, щоб були відповідні керівничі мистецької справи в школі, а се не від земства залежить...»

Далі читаємо про вертеп Прикарпатського села (с. 83-85) і дізнаємося, що обладнання для сцен теж треба виготовляти. То чому б не навчити цьому дітей? Хіба це справа тільки напівпрофесійних аматорів. Ні — це зможе кожний учень, якщо показати, навчити і прищепити любов до практичної роботи за добрими народними традиціями в шкільній майстерні. Безперечно, успіхи носівських аматорів (с. 85) залежали здебільшого від того, що «більшість з музичних інструментів діти зробили власними руками».

Продовжує цю, вже професійну лінію різьбяр із Сосниці (с. 87-88).

Поряд писанковий розпис (с. 88—89).

Проблема поставлена в межах Наукової конференції (с. 94-95).

Автор даного листа працював у школі близько тридцяти років. Звісно, без конкретної роботи з учнями поза уроками не з'явились би ні методика творчої праці колективів, ні дисертація за фахом. Нині веду курс «Формування в учнів профтехучилищ навичок колективної творчої праці засобами предметної роботи в гуртках».

Хотілося б висловити таку думку: якщо при Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР, або від Міністерства освіти чи то культури республіки буде народжуватися актив авторів підручників, посібників, хрестоматій, або збірників, в напрямку практичного втілення у життя навчальних закладів народної педагогіки на базі існуючого факультативу, а невдовзі й повноцінного курсу — Основ етнографії, фольклору і народознавства, буду дуже вдячний за дозвіл внести особисту, нехай невеличку частку в цю добру справу.

В. Ф. ШЕВЛЯКОВ, м. Слав'янськ

Отримав перший номер часопису й зрадів, що тираж його по відношенню до 1990 року не зменшився, а збільшився. Це надзвичайно приємно. Я думав, що з підвищенням ціни на папір та інші витрати, тираж буде менший в порівнянні з минулим роком, а вийшло, що збільшився. Чудово!!!

Я жодний журнал, який мені надходить, не залишаю в своїй оселі, а дарую музеям, пишу працівникам, щоб його передплачували й популяризували, бо він постійно вміщує такі матеріали, яких ніде не можна зустріти.

Хай вам щастить, шановні товариші!!!

ПАВЛО ДУБИНКА, м. Маріуполь

В ЖУРНАЛЕ

IN THIS ISSUE

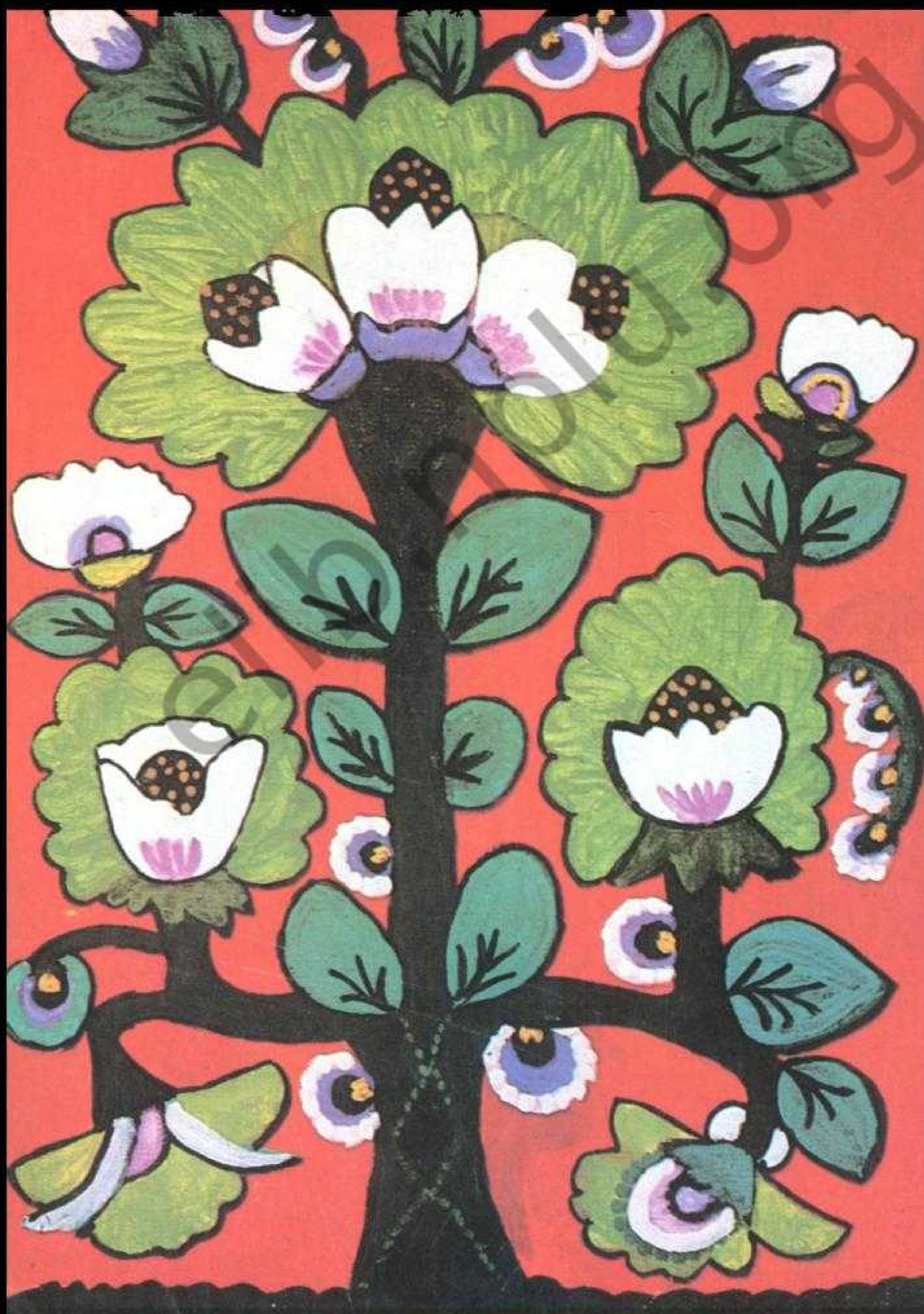
НА ОБКЛАДИНЦІ: 1, 4 с. — *Ліза Миронова.* Земля. Квітка над вулканом. Папір, гуаш. 1990. Фоторепродукції *Віктора Полюха.*
У РУБРИКАХ: Зразки орнаментів сучасного народного мистецтва.

*М. Стратілат.
Богородиця Печерська.
Гравюра. 1991.*

1 крб. 80 к.

Індекс 74328

НАУКОВА ДУМКА



0130-6936. Нар. творчість та етнографія. 1991. № 4. 1—96.